لاجوس اجري

فن كتابة المسرحية

تقديم

جلبرت ملر

ترجمة

دريني خشبة

الكتاب: فن كتابة المسرحية

الكاتب: لاجوس اجري

تقديم : جلبرت ملر

ترجمة : دريني خشبة

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

اجري ، لاجوس

فن كتابة المسرحية/ لاجوس اجري،، تقديم : جلبرت ملر، ترجمة : دريني خشبة – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٥٦٥ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى:٣ – ٧٧ – ٦٧٧٤– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع :٤٩٢٨ / ٢٠٢٠

فن كتابة المسرحية





مقدمة المترجم

من الحقائق التي نسلم بها جميعًا أن التأليف المسرحي متخلف عندنا، ولعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شيء كما تشكو من عدم وجود المسرحية الناجحة أو المؤلف المسرحي الذي يعتمد عليه، المؤلف الذي يكتب مسرحيته وهو يعرف القواعد الأساسية التي يجب أن تتوافر في المسرحية لتصيب ما هي جديرة به من النجاح.

أجل...

إن التأليف المسرحي فن من الفنون، وهو فن من الفنون التي لها قواعدها العامة الثابتة، وخطوطها الأساسية التي يجب أن تتوافر كلها في المسرحية، أو بدت كالبيت الجميل الذي انهدم أحد أركانه أو سقطت بعض نوافذه، أو انهار سلمه فحال انهياره دون السكنى في طوابقه العليا الجميلة حيث الشمس وحيث الهواء، وحيث المنظر الذي يملأ العين بهجة والنفس مسرة

ولعل ضعف التأليف المسرحي عندنا هو علة العلل، والداء العياء الذي طالما حال بيننا وبين قيام المسرحية القومية.. المسرحية المصرية التي تتسم بالصبغة المصرية الخالصة، وبالأحرى، بالصبغة الشرقية البريئة من الأصباغ الأجنبية الملفقة.. من الأبيض الفرنسي، أو الأحمر الإنجليزي، أو الألوان النوردية التي طالما وردت على الشرق من النرويج والسويد ودانمرك.. ومن ألمانيا ووسط أوروبا... ووفدت علينا إما بالترجمة التي ندر ما كانت ترجمة أمينة وسليمة، وأما بالتمصير الشنيع الذي كانت تظهر فيه تلك المسرحيات وقد لبست أسمالا وهلاهيل وخرقا.

ولست أذيع سرا حين أقرر هنا أن معظم المسرحيات المصرية التي لقيت بعض النجاح عندنا ليست من صنع المؤلفين الذين تنتسب إليهم تلك المسرحيات زورا.. وإذا أردت أن تعرف من صنع من هي إذن، فاسأل لجان القراءة والسادة المخرجين والمديرين الفنيين!..

هذا داء لمسته وأنا عضو إحدى هذه اللجان سنين طويلة، ثم لمسته بعد إعادة انشاء المعهد العالي للفنون المسرحية، ثم لمسته وشكوت منه شكوى مبرحة وأنا أدير احدى الفرقتين الحكومتين سنة ١٩٥٢– ١٩٥٣.

لقد كانت لجنة القراءة تجتمع للكشف على المريض ثم لا تلبث أن تشخص مرضه، وتحكم بأنه ضعف التأليف مرة، وسخافته مرة أخرى، أو عدم المام المؤلف بأصول التأليف المسرحي على الاطلاق.. وكانت الدولة تطالبنا بوصف العلاج، وكتابة التذكرة... وهنا كان يسقط في أيدينا جميعا.. ولا نملك إلا أن ينظر بعضنا إلى بعض.. لأننا بصاحة لم نكن ندري بماذا نجيب، ولا نعرفه الطريقة لعلاج هذا الداء العلياء... الداء الوبيل الذي لا يزال المسرح المصري يشكو منه الأمرين. ولم نكن نملك إلا أن نوزع على أنفسنا مخزون الفرقة القومية من رواياتها التي لم تر الضوء.. أعنى لم تر المسرح، فكنا نقرأها فرادي، ثم نقرأ بعضها مجتمعين، ثم ننفض منها أيدينا بعد ذلك، ثم لا نرى بدا من عرض الروايات المترجمة، أو تعديل بعض روايات كتابنا المشاهير تعديلا يرد إليها بعض أنفاسها اللاهثة، وتقديمها إلى الجماهير، وأمرنا إلى أخيه، ولا يدري ما العمل.. أو ماذا كان يمكن عمله لتلافي هذه الحال البائسة!..

وأرقني هذا الهم الطويل حين وليت أمر إحدى الفرقتين الحكوميتين، وكنت أعرف من تجربتي القديمة أن أهل المسرح هم أولى الناس بكل ما يهم المسرح، فكونت لجنة للقراءة من الممثلين ومن مخرجي الفرقة، وأشهد أن هذه اللجنة قامت بعملها بهمة لا تعرف الكلال، وكنت أنا من جانبي أحض إخواننا الأدباء

القصاصين على أن يقوموا بمحاولات في التأليف المسرحي... والحمد لله لقد نجح بعضهم في تجربته الأولى نجاحًا كبيرا... لكن ضآلة المكافأة التي قبلها على مسرحيته البديعة لم تشجعه على المضي في المحاولة.. ولما أرغم في المرة التالية على تقديم مسرحية قدم مسرحية كان مصيرها معروفا.. فعاد الأخ الصديق إلى دنيا القصة من جديد.

وكان مؤلفون آخرون ممن نعتذر لهم من عدم قبول رواياتهم لا ينفكون يناصبوننا العداوة، ولا يفتأون يشنعون علينا، وكنا لا نملك إلا السكوت طبعا، وماذا نقول لهم وهم مخدوعون في أنفسهم، ولا يرون رأينا في ضعف ما ألفوا، وأن رواياتهم لا تتحقق فيها القواعد الأساسية للتأليف المسرحي، وكانوا يناقشوننا أحيانا، ثم تحتدم المناقشة، فإذا ذكرنا لهم أسباب ضعف رواياتهم طالبونا بأن نشرح لهم هذه القواعد الأساسية إذن (إن كنا شطارا) وعند ذلك كان يسقط في أيدينا مرة أخرى.. لأن التأليف المسرح عندنا كان شيئًا لا يعرف الناس ولا يعرف هؤلاء المؤلفون أنه أصبح علما كسائر العلوم له قواعد وله أصوله وله خطوطه العامة التي يجب أن يلم بها المؤلف ويحيط بها ولا يخرج عنها وهو يكتب مسرحيته، وإلا باءت مسرحيته بالفشل، ولم يجن منها إلا الخيبة، ولم تجن منها الفرقة التي تنخدع بها وتجرؤ على تمثيلها إلا الوبال والخسران المبين.

وأعود فأقول أنه كان يسقط في أيدينا حينما كان هؤلاء المؤلفون الفاشلون يطالبوننا بشرح قواعد التأليف المسرحي الأساسية، وخطوطه العامة لحضراتهم.. كان يسقط في أيدينا لأننا لم نكن في الفرقة لكي نقوم لحضرات المؤلفين بتلك المهمة، ثم لم يكن في وسعنا أن نحيلهم في المكتبة العربية على كتب، أو كتاب واحد، يمكن أن ينوب عنا في شرح تلك القواعد شرحا ينتفع به حضراتهم، وينتفع به كل من تراوده نفسه بالتأليف للمسرح.. وكنت أعرف من السنين الطويلة التي قمت في أثنائها بنشر الفصول التي نشرتها في الرسالة القديمة– العزيزة– عن

المسرح اليوناني، ثم ما تلا ذلك من هذه الطائفة الطويلة من المحاضرات التي ألقيتها على طلبة المعهد العالي لفن التمثيل في منية المختلفة، كنت أعرف أن مادة التأليف المسرحي قد أصبحت– ولا سيما في أمريكا– علما قائما بذاته له قواعده المقررة وأسسه العامة، التي إذا اختلف أساتذتها في شيء منها، فأنهم يجمعون عليها بعامة، ويسلمون بأنها علم مستقل كسائر العلوم.. علم يدرس كما يدرس النحو وكما يدرس التصوير وكما تدرس الموسيقي، وكما يدرس كل شيء في هذا العصر الذي أصبح فيه كل شيء علما.. بل.. واستغفر الله... لقد فطن أرسطو قبلنا، وذلك منذ أكثر من خمسة وعشرين قرنا من الزمان، إلى أن كل شيء يجب أن يكون علما مقررا له أصوله وله قواعده، وله خطوطه العامة التي يجب أن يأخذ بها متعلم ذلك العلم، إذا أراد أن يجيده، وإذا أراد أن يبرع فيه، وإذا أراد أن يكون مخلوقا مثقفا أو إنسانا كاملا في ذلك العلم بخاصة.. ومن هنا تفرغ أرسطو لتقعيد القواعد وتأصيل الأصول وتقنين القوانين لطائفة كبيرة من العلوم التي كان من بينها الشعر بأنواعه، ومنها الشعر المسرحي بفنونه المختلفة، ومنها المنطق ومنها الأخلاق ومنها النبات ومنها الحيوان وعلوم الأحياء جميعا.

أصبح التأليف للمسرح إذن علما من العلوم منذ عهد أرسطو ومنذ عهد هوراس، بل هو كان علما غير مكتوب قبل أرسطو وقبل هوراس، بل هو كان حاسة سادسة عند اسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز وأرستوفانز وميتاندر من أساطين الشعراء والكتاب المسرحيين اليونانيين، كما كان حاسة سادسة عند سنكا وبلوتس وتيرنس من أساطين الكتاب المسرحيين عند الرومان، وعند مارلو وشيكسبير وبن جونسون وجرين وفلتشر وكونجريف وشريدان وسان أوكاسي وأوسكار ويلد وجولد ورثي وشو وغيرهم من فحول شعراء المسرح الإنجليزي وكتابه، وعند كورنبي وراسين وأدمون روستان وساردو وجاك كوبو وكوكتو وغيرهم من عباقرة الشعراء والكتاب الفرنسيين، وعند ابسن وبجورنسون وهاويتمان وشيللرولسنج وتشيكوف وجوجول من كتاب أوربا الخالدين وشعرائها الموهوبين. وعند سدني هوارد ويوجين

أونيل وروبرت شرؤود وكليفورد أودتس وسدني كنجسلي وليليان هلمان وجورج كوفمان ووليم ساروين وغيرهم وغيرهم من كتاب المسرح الأمريكي وكاتباته.

إن التأليف المسرحي عند هؤلاء وهؤلاء يكاد يكون حاسة سادسة، وقواعده الأساسية، وخطوطه العامة قواعد وخطوط متعارفة بينهم، لا يكادون يشذون عنها، ولا تكاد هي تغيب عن بصائرهم، وهم جميعا يعرفونها بالبديهة... ومع ذلك فقد أصبح تأليف المسرحيات مادة تدرس في بعض الجامعات الأمريكية، والجامعات الأوروبية أيضا.

وهذا هو جورج بيرس بيكر G. P. Baker الأستاذ الجامعي والمؤلف المسرحي الأمريكي المشهور ومنشئ قسم تعليم الكتابة المسرحية في جامعة هارفارد– أو مصنع ٤٧ كما كان يفضل أن يسمى ذلك القسم، والذي ظل يعلم فيه هذه المادة الطريفة من سنة ١٩٠٥ إلى سنة ١٩١٤، ونبغ من تلاميذه فيها بالفعل جمهرة من أعظم كتاب أمريكا المسرحيين المحدثين، بل هم الذين يكونون العمود الفقري للنهضة المسرحية في أمريكا اليوم، وعلى رأسهم فيليب باري، وسدني هوارد و س. ن. بهرمان وجورج أبوت ويوجين أونيل وادوارد شلدون وجون ف. أ. ويفر، وكثيرون غيرهم. وفي سنة ١٩٢٥ انتقل بيبكر من هارفارد إلى ييل حيث عين صاحب كرسي المسرحية (بنائها وتاريخها) وظل يعلم تلك المادة حتى أحيل على المعاش سنة ١٩٣٣.

ولقد كنت قرأت كتاب بيكر عن ذلك، وهو الكتاب الذي وضعه في تلك المادة التي كان أول منشئ لدراستها في الجامعات الأمريكية، واسم الكتاب: Dramatic Technique (وكان قد ألفه سنة ١٩١٩) ومن يومها وأنا أدعو الله أن يوفقني أو يوفق أحد المهتمين المسرحية في مصر أوفي الشرق العربي لنقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية عسى أن ينتفع به المؤلفون عندنا وعسى أن يكون نبراسا لهم وللشباب الناشئ في فن التأليف المسرحي، ولكن هذه الأمنية لم تتحقق..

حتى وقع في يدى كتاب Playmaking للناقد الصحفي المسرحي المعروف وليم آرشر (١٨٥٦– ١٩٢٤) فعادت الأماني تراودني بنقله أو نقل كتاب بيكر السالف الذكر، وبعد أن صحت النية بالفعل حالت مشاغل العيش دون ذلك. وكنت لا أجد كتابا يحاول مؤلفه أن يشرح فيه أصول هذه المادة، مادة بناء المسرحية، وطريقة كتابتها وما ينبغي أن يتوافر فيها من القواعد والأصول إلا أقبلت على قراءته في حرص ولهفة شديدين[1].

وكنت بعد الفراغ من كل كتاب أجد أن كتابي بيكر وآرشر هما خير هذه الكتب جميعا.. حتى فاجأني أخي وزميلي الأستاذ الفاضل حسن محمود بهذا الكتاب الفريد الفذ الذي تقدم ترجمته اليوم، والذب كتبه الكاتب والمخرج المسرحي المجري العظيم ل: أجرى– أستاذ هذه المادة بأحد المعاهد الأمريكية مقترحا على أن أترجمه، وذلك بعد أن فرغت من ترجمة كتاب علم المسرحية وظهور هذا الكتاب في السوق... وأشهد أنني لم أكن أعرف المؤلف ولم أكن سمعت به من قبل.. ومن ثمة فقد تلقيت كتابه، كما تلقيت اقتراح صديقي سمعت به من قبل.. ومن ثمة فقد تلقيت كتابه، كما تلقيت اقتراح صديقي الفاضل أن أترجمه بشيء من الحيطة والحذر في أول الأمر، لكنني ما كدت أمضى في قراءته حتى أعجبت به اعجابا شديدا، فقد وجدت الرجل متمكنا من موضوعه، ولا يكاد يقطع برأي في شيء إلا في ضوء تجاربه في التأليف المسرحي وفي الإخراج وفي دراسته الطويلة لتلك المادة في معهد اجرى (بمدينة نيويورك) لتدريس هذه المادة

---

(١) من الكتب المعتمدة التي نلفت إليها نظر المتزيد ما يأتي

1- The science of Play writinging .... لمؤلفه مالفنسكي

2. Princeles of Playmaking .... لمؤافه جيمس براندر ماتيوز

3- Write This Play/ K. Th. Rowe .... لمؤلفه كنبث ثورب رو

4. The Art of the Play ....Downey لمؤلفه

وكتاب اجرى الذي نقدم ترجمته اليوم يفضلها جميعا. (د.خ:

بخاصة.. ثم وجدته يناقش الكثير من آراء بيكر وآرشر ويدحضها ويأتي من عنده بآراء سليمة قديمة لا شك في أنها خير من آراء صاحبي القديمين، وهي الآراء التي كنت مؤمنا بها قبل أن يقع لي هذا الكتاب... وهكذا صحت العزيمة، وتوكلت على الله، وشرعت في ترجمة الكتاب، وما كدت أتنهى منه حتى تذكرت هذا التحدي القديم الذي كان يجابهني به كثير من المؤلفين المسرحيين الفاشلين عندما كانوا يطالبوننا بشرح قواعد التأليف المسرحي وأسسه وأصوله السليمة (إن كنا شطارًا!) وذلك عندما كنا نعتذر لهم من عدم قبول مسرحياتهم لتمثيلها على خشبة المسرح... أجل. لقد تذكرت هذا التحدي وتبسمت.. وقلت لنفسي: ها هو ذا الرد على تحدي إخواننا هؤلاء الطيبين المعذورين.. ولن يكون لهم عذر بعد اليوم.. فليقرأوا وليتعلموا، وليعوا هذه القواعد وتلك الأسس، ولصبروا وليصابروا وهم يقرأونها قراءة المتعلم المتفهم، لا قراءة العابر الذي يخطف المعلومات خطفا ولا يقف عند كل منها ليهضمها وينعم النظر فيها، وليطبقها على ما عساه يكون قد قرأه من المسرحيات الخوالد، مسرحيات كبار الكتاب المسرحيين ممن رزقهم الله تلك الحاسة السادسة التي كانوا يدركون بها توافر تلك القواعد والأصول التي لا بد من توافرها فيما يقدمونه للمسرح وكأنها دستورهم غير المكتوب.

أما المؤلف فقد قصر موضوع قواعد الكتابة المسرحية على أربعة أبواب رئيسية هي:

١- الفكرة الأساسية للقطعة الأدبية، سواء أكانت مسرحية أم قصة أم أقصوصة أم أي صورة أخرى من صور الكتابة الأدبية (وأن كان هدف الكتاب هو المسرحية أولا وقبل كل شيء).

٢- الشخصية المسرحية، وهي ما يعبر عنه أرسطو بالأخلاق، وكلاهما بمعنى:

٣- الصراع.

٤- عموميات حشد فيها أصولا تلى هذه الأبواب الرئيسية في أهميتها.

١

والمؤلف يوصى الكتاب المسرحيين بإعداد فكرتهم الأساسية التي تقوم عليها مسرحيتهم إعدادا جيدا، وهو يسمى تلك الفكرة الأساسية أو الغرض الذي تستهدفه الرواية: المقدمة المنطقية للمسرحية، وهي المقدمة التي يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو قول أوحركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء أو بأي وسيلة من الوسائل إلى إثبات صحتها وإقامة الدليل على أنها الحق والقول الفصل... وما دام الأمر كذلك فيجب أن تكون فكرة المسرحية فكرة واضحة ناصعة لا غموض فيها ولا إبهام كما يجب أن أن تشتمل على عناصر الصراع اللازمة وعوامل الحركة النابضة، فمقدمة "روميو وجوليت" مثلا، أو فكرتها الأساسية هي:

"إن الحب العظيم يتحدى كل شيء يقف في سبيله ولو كان الموت نفسه" ومقدمة "الملك لير" هي:

" إن الثقة العمياء تؤدي بصاحبها إلى الدمار". ومقدمة "ماكبث" هي:

" إن الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه، أي على أصحابه". ومقدمة "عطيل" هي:

" إن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبها". ومقدمة "الأشباح"هي:

"أن الأوزار التي يرتكبها الآباء يقع اصراها على الأبناء". أو كما يقول السيد المسيح:

" إن الآباء يأكلون الحصرم، والأبناء يضرسون!"، الخ.. الخ.

والفكرة السيئة المهوشة لا تنتج إلا مسرحية سيئة أو مهوشة، والمؤلف بضرب الأمثال الكثيرة على ذلك، حتى من مسرحيات مشهورة أتت بإيراد عجيب بالرغم من سوء فكرتها الأساسية.

والكتاب الذي لا يؤمن بفكرة مسرحيته، أو الذي لم يهضم تلك الفكرة ولم يخدمها الخدمة الواجبة لا ينفك يضرب في ظلام، ويسير في مسرحيته على غير هدى، ولهذا يجب على الكاتب أن يقرأ كثيرا عن كل ما يتصل بفكرة روايته، كما يجب عليه ألا يشرع في كتابه تلك المسرحية حتى تكون فكرتها قد اختمرت في ذهنه، وأصبح هو أول المؤمنين بها والمتحمسين لها، وحتى يمكنه أن يوجه كل شيء في المسرحية لإقامة الدليل القاطع على صحة تلك الفكرة.

والمؤلف يوصي بألا يتخذ الكاتب المسرحي لمسرحيته فكرتين أساسيتين وألا تعرض للفشل الذريع وأربك نفسه وأربك المخرج والممثلين والمتفرجين جميعا معه.

والفكرة العائمة المطاطة تجعل المسرحية غير ذات موضوع، والكاتب الذي يقترف تلك الغلطة يكون قد جلس لكتابة مسرحيته وليس في ذهنه فكرة واضحة عنها، ولهذا تراه يملأ صفحات كثيرة تلو صفحات كثيرة وكأنه لم يكتب شيئًا.. وكان الله في عون المتفرجين عندئذ.. انهم يفضلون الانصراف من المسرح، وعوضهم على الله، ولعنتهم على الكاتب الجاهل والفرقة المشئومة التي تطوعت بعرض تلك الرواية التي لا هدف لها ولا غرض، ولا فكرة أساسية مركزة واضحة المعالم تجعل المتفرج والممثل وكل من له صلة بالرواية يندمجون فيها ولا يشردون خارجها لحظة واحدة.

٢

ومن أروع أبواب هذا الكتاب ذلك الباب الذي يحدثنا فيه المؤلف عن الشخصية المسرحية – أو الشخصية الروائية، أو الشخصية في أي صورة من صور الكتابة الأدبية.

والشخصية المسرحية عند "لاجوس اجرى" أهم شيء في الرواية التمثيلية أنها أهم عنده من العقدة، وهو في ذلك يخالف أرسطو ويخالف معظم الذين كتبوا عن أصول التأليف المسرحي ومعظم من تعرضوا له بالنقد أو التحليل.

وهو في ذلك على حق.. وهو يثبت بالدليل القاطع أن كل شيء في المسرحية فالشخصية مصدره، مهما ظننا غير ذلك.

والشخصية عند أجرى تتكون من مقومات ثلاثة سماها أبعاد الشخصية الثلاثة. وهذه المقومات هي:

١- **الكيان الجسماني**، ويقوم على الجنس الذي تنتسب إليه الشخصية، ثم السن والطول والوزن ولون الشعر ولون العينين والجلد والقامة والمظهر والأناقة والصحة وصنوف الشذوذ والوراثة وما إلى ذلك كله مما يتصل بحالة الإنسان العضوية.

٢- **الكيان الاجتماعي**، ويقوم على الطبقة الاجتماعية ونوع العمل، والتعليم والحياة المنزلية والدين والهيئة الاجتماعية التي تعيش فيها الشخصية والنشاط السياسي الذي تمارسه وألوان التسليات والهوايات والقراءات والعادات والإخوان.. الخ..

٣- **الكيان النفسي**، وهو عند المؤلف ثمرة الكيانين الآخرين، وأثرهما المشترك هو الذي يحيي فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة أمالنا ويكون أمزجتنا

وميولنا ومركبات النقص فينا، ومن هنا كانت نفسيتنا هي التي تتمم كيانينا الاجتماعي والجسماني وتشكلها.

وأنت إذا أنعمت النظر في أي من هذه التفصيلات كلها تجد أنها تؤثر تأثيرا عميقا في صاحبها، وأنها هي التي توجهه وتتصرف فيه، وهي التي تحدث عقدة المسرحية لأنها هي التي تحدث الفعل، سواء شعرت الشخصية بهذا أولم تشعر به، وهذا عكس ما ذهب إليه أرسطو حينما جعل العقدة في المقام الأول من المسرحية وجعل الأخلاق– أي الشخصية– في المقام الثاني، وتستطيع أن تطبق هذا على أية مسرحية لتجد أن عقدتها وجميع ما فيها من فعل أثر من آثار هذه الأبعاد الثلاثة التي تتكون منها الشخصية مجتمعة، وأن زاد أثر أحد هذه الأبعاد عن أثر البعدين الآخرين أو نفص قليلا أو كثيرا.. ومن هنا يحتم "لاجوس اجرى" على الكتاب المسرحي أن يدرس شخصيات مسرحيته دراسة تشبه المعاشرة وطول الصحبة، وأن يرسمهم رسما يشمل هذه الأبعاد كلها داخل الخطوط التي حدد بها مقدمته المنطقية، أي الفكرة الأساسية التي وضعها لمسرحيته.. ومن هنا أيضا يحتم المؤلف أن يكون الكاتب المسرحي واسع الثقافة بفسيولوجيا الجسم الإنساني وبعلوم الاجتماع والاقتصاد والنفس والأخلاق إذا أراد هذا الكاتب أن يكتب شيئًا للمسرح له قيمته ومنطبقا على أصول التأليف المسرحي.

وإذا أردت مثالا فأمامك هاملت: "الذي لا نعرف سنة فقط، أو مظهره أو حالته الصحية فحسب، بل نحن نستطيع بسهولة أن نحزر غرائزه وسجاياه الفطرية... إن الأساس الذي نشأ عليه هاملت والظروف الاجتماعية التي كونته تعطى لتمثيلية هاملت قوة دافعة ما في ذلك شك، ونحن نعرف من الرواية الموقف السياسي في ذلك الوقت، والعلاقة التي كانت قائمة بين والدي هاملت، والأحداث التي وقعت من قبل، والأثر الذي تركته تلك الأحداث في نفس هاملت، ونحن نعرف مقدمته المنطقية الشخصية – أي الفكرة الأساسية لهذا الشاب موضوع

المأساة نفسها، والدافع لهذه الفكرة الأساسية ذاتها. ونحن نعلم نفسيته، ويمكننا أن نرى بوضوح كيف تنبع هذه النفسية من كيانه الجسماني وكيانه الاجتماعي كليهما. وبالاختصار، نحن نعرف هاملت كما لا يمكن أن يدور في بالنا أن نعرف أنفسنا."

ومسرحيات شكسبير العظيمة منية على شخصياتها، ومن هذه المسرحيات "ماكبث" و "عطيل".. ومسرحيات ابسن كلها كذلك، بل مسرحيات العباقرة من كتاب المسرح اليوناني. إنها مسرحيات تدور حول الشخصية وتنبع منها بكل ما فيها من أحداث. الأورستية. أوديب. الكترا. انتيجوني.. ميديا. هيبوليت. أن هذه المآسي الكيان الجسماني والكيان الاجتماعي والكيان النفسي لتلك الشخصيات التي تسمت المسرحيات بأسمائها. ومن ثمة فلاجوس اجرى على حق حينما يقول أن العقدة تنبع من الشخصية وليس العكس..

والمؤلف يوصى الكتاب المسرحيين بأن يلقوا بالههم إلى وجوب استمرار تنمية شخصياتهم المسرحية وعدم وقوفها عند نقطة بعينها لا تنمو بعدها أبدا وعنده أن هذا الوقوف عن النمو ضد طبائع الأشياء، حتى الأشياء الجامدة نفسها التي تنمو وتتطور من حيث لا نشعر نحن بأنها تخضع لعوامل الكون والفساد. وكل شخصية تتطور من شيء إلى شيء آخر ولا بد، وطبق هذا على أية شخصية في أي رواية جيدة لترى أنه حق. والمسرحية الرديئة فقط هي التي لا تنمو شخصياتها ولا تتطور من حال إلى حال، وهذا النمو يتم في خطوات متعددة تجد تفصيلها والأمثلة عليها في موضعها من هذا الكتاب.

وقوة الإرادة في الشخصية من أهم العوامل التي تكون مبعثًا للصراع فيها، والشخصية الضعيفة الإرادة، أو التي لا إرادة لها، تكون دائما شخصية شديدة الخطر على المسرحية، وقد تشل الفعل وتنتهي به إلى الركود، فتسقط الرواية، ولا

عبرة هنا بتذكيرنا بمسرحيات تشيكوف. لأن المؤلف يتولى عنا الإجابة على هذا الاعتراض، مما لا ينفع فيه اختصار كلامه هنا.

ولابد في كل مسرحية من وجود شخصية محورية تكون هي البطل الأول، أي الشخص الذي يتولى القيادة في أي حركة أو قضية، وهذا هو الـ Protagonis.

وأي إنسان يعارض هذا البطل ويقف في وجهه هو خصمه أو معارضه، أو الـ Antagonist.

وبدون هاتين الشخصيتين لا يمكن أن توجد مسرحية، لأنه لا يمكن أن يوجد ما يدفع المسرحية إلى الإمام أو ما يثير الصراع فيها.

ويجب لصالح المسرحية أن تكون هاتان الشخصيتان من الشخصيات الصلبة القوية الإرادة التي لا تعرف الانثناء أو المساومة في أغراضها التي أنشبت الصراع في الرواية، وهذا شرط مطلوب في الخصم أكثر مما هو مطلوب في البطل الأول. فياجو خصم عطيل، وكلوديوس خصم هاملت، وهلمر خصم كروجستاد (في مسرحية بيت دمية).

وشخصية الخصم يجب أن يحركها شيء جدى معرض المخطر، كما يجب أن تكون شخصية خصيمة لا يستشعر قلبها الرحمة ولا يعرف الحنان، وهذا واضح في ياجو وكلوديوس أتم الوضوح.

ومن أهم أعمال الكاتب المسرحي أن ينسق شخصياته، أي أن يحسن توزيع الأدوار على تلك الشخصيات، وهذا هو ما يسمونه التخطيط أو التوزيع أو تنسيق الشخصيات Orchestration بحيث لا يجعل شخصيات المسرحية من نمط واحد أو من عجينة واحدة، وإلا ركدت المسرحية ولفظت أنفاسها وهي لا تزال في المهد... وانظر في مسرحية "بيت دمية" مثلا لترى أن هلمر يختلف عن زوجته نورا في كل شيء، كما يختلف عن كروجستاد في كل شيء أيضا إلا في صلابته، ومسز

لنده تختلف عن نورا، ودكتور رانكي يختلف عن الجميع. وهذا هو الشأن في جميع المسرحيات العظيمة.

ومما يجب أن يعني به الكاتب أيضًا أن يقيم بين شخصياته المتضادة وحدة بسميها المؤلف "وحدة الأضداد"، ويعني بها تلك الوحدة التي تجمع بين النقيضين– وأن تشابها في أمور كثيرة– إلى أن يقضى أحدهما على الآخر، وذلك كما في حالة تلك الحرب التي لا يقر لها قرار بين جراثيم مرض من الأمراض وبين كريات الدم البيضاء. أنه لا حياة لاحداهما ألا بموت الأخرى، والمعركة بينهما هي الوحدة التي تجمع بينهما حتى يقضى على أحداهما. وهذا هو الشأن في المسرحية الجيدة. بل هو الشأن في المعارك الحربية نفسها.

٣

والصراع في كل مسرحية هو روحها والحرارة التي تنبعث منها فتسرى في نفوس المتفرجين تيارا دافئًا لا يزال يستولى على مشاعرهم وبسترعي انتباههم في كل فعل يجري على خشبة المسرح، وفي كل كلمة تقال أو حركة أو إيماءة يأتي بهما الممثلون، بل في كل ومضة من ومضات الضوء، أو كل ركز صادر عن المؤثرات الصوتية وما إليها. وهذا الصراع يبدأ في رأي المؤلف منذ أن يرتفع الستار الأول، ومنذ الكلمات الأولى التي ينطق بها أول المتكلمين فوق المنصة ولا ينتهي إلا بنزول الستار الأخير.

والصراع يصدر عن الفعل– أي الموضوع الممثل– الذي أثبت المؤلف أنه يصدر عن الشخصية. والأفعال كلها نتائج لأسباب هي التي تحركها، "وليس تحت الشمس فعل من الأفعال يكون أصلا ونتيجة في وقت واحد، بل كل شيء ينتج عن شيء غيره، والفعل لا يمكن أن ينشأ عن نفسه، بل هو نتيجة لظروف وعوامل كثيرة أخرى هي التي دفعت إليه، ومن هنا لم يكن الفعل أكثر أهمية من أي من هذه

العوامل"، ومن ثمة وجب أن يعني الكاتب المسرحي بإظهار العوامل اتي تؤدي إلى الفعل ليكون المتفرج على صلة دائما بأسباب الصراع:

والصراع فيما يذهب إليه المؤلف أربعة أنواع كبرى رئيسية:

١- الصراع الساكن.

٢- الصراع الواثب.

٣- الصراع الصاعد الذي لا يكف عن الحركة المتدرجة.

٤- الصراع الذي يدلك من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه. وهو ما يسميه الصراع المرهص (وأرهص أي صدرت عنه أشياء تكون علامات على ما سوف يكون من أمره في وقت قريب).

والنوعان الأولان (الصراع الساكن والصراع الواثب) هما أردًا أنواع الصراع في المسرحية. والصراع قد يكون شيئًا رائعا أحيانا، لكنه شيء لا يحسنه، ولم يحسنه، إلا عدد قليل جدا من فطاحل الكتاب، وعلى رأسهم تشيكوف.

والصراع الساكن هو ذلك الصراع الذي يشعرك بركود الحركة في المسرحية وخمودها، وأنها لا تتقدم ولا تنمو، وأن شخصياتها أشبه بموتي يتكلمون ولا يعلمون! وهذا اللون من الصراع خطر على الكاتب المسرحي الناشئ أي خطر، لأنه يكاد يقف به عند نقطة واحدة لا يتحرك منها ولا بعدوها، وبهذا يقضى على نفسه بنفسه، وكثير من المخرجين يرتجفون اشفاقا من اخراج مسرحيات تشيكوف لهذا السبب بالرغم مما فيها من ذلك الجمال الساكن الذي يخشى المخرج ألا يستطيع أشعار المتفرج بوجوده.

والصراع الواثب ردئ أيضا كالصراع الساكن، لأنه يحدث فجأة وفي قفزات لا تكاد تدرك لها سببا، ومن هنا تجده لا يصادفك ألا في الميلودرامة، حيث

الافتعال والسطحية، والعواطف الفائرة التي تثور لأتفه الأسباب وعلى غير أساس سليم من المنطق أو التفكير السديد.

أما أحسن أنواع الصراع فهو بلا شك الصراع الصاعد الذي لا ينفك يشتد ويقوى وينمو من أول المسرحية إلى آخرها، ويليه في قوته الصراع المرهص، الذي يشف عما سوف يقع من الأهوال دون أن يكشف من أمرها شيئا حتى لا يضعف عنصر التشوف والتشويق. فإذا تألف الصراع من هذين النوعين كان صراعا بديعا، وكانت المسرحية التي تحتويه مسرحية كاملة وناجحة.

وإذا تساوى الخصوم في المسرحية قوة وعنفوانا كان الصراع شائقا لذيذا لأنه ناشب بين أكفاء متساوين في تمسكهم بمصلحتهم المعرضة للخطر، أما إذا كان أحد الخصمين قويا والآخر ضعيفا متراخيا فقد استمتاعنا بالمسرحية أسبابه. تماما كما لو كنا نشهد ملاكمة بين رجلين أحدهما قوى معتز بقوته والآخر ضعيف هزيل لا حول له ولا قوة، لا توجه إليه لكمة حتى ينهار ويتخاذل ويسقط على الأرض، ولا يكاد يقف على رجليه حتى يعاجله خصمه بضربة أخرى تعيده إليها، ولا يسع الحكم هنا إلا أن ينهى الحفلة لعدم التكافؤ بين المتلاكمين. وإذا عرفنا أن الجمهور هو الحكم في شهود المسرحية أدركنا أنه معذور في انصرافه عن شهود مسرحية لا يقوم فيها الصراع بين خصوم متكافئين. وليتنا نعطى الجمهور الحق في هذه الحالة بوقف التمثيل تماما كما يفعل الحكم في حلقة الملاكمة.

"والصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغا من الرعب والشدة، حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار"

وكل صراع يتألف من هجوم وهجوم مضاد، إلا أن ألوان الصراع وأنواعه تختلف ولا يكاد يشبه نوع منها نوعا آخر، وذلك لأن دوافع الصراع النابعة من صميم الشخصيات المسرحية دوافع مختلفة كما وكيفا..

ومن أهم مراحل الصراع في الرواية المسرحية تلك المرحلة التي يبدأ عندها ما يسميه المؤلف "نقطة الهجوم" وهي تلك النقطة "التي يكون فيها كل شيء حيوي هام معرضا للخطر في مستهل الرواية. فنقطة الهجوم في أوديب مثلا هي تلك النقطة التي يصدر فيها أوديب قراره بالبحث عن قتلة الملك لايوس، ونقطة الهجوم في مسرحية ابسن "هذا جابلر" هي ازدراء هذا لزوجها ولكل ما يدافع عنه.

ونقطة الهجوم في ماكبث تبدأ بعد أن يستمع ماكبث إلى الساحرات، لأن نقطة التحول في حياته تبدأ بعد هذا مباشرة، ولأنه قد أخذ قرارا أو بدأ يستعد لاتخاذ قرار سوف يؤثر ولا بد في حياته كلها، بل في حياة المتصلين به جميعا.

ومن أهم ظواهر الصراع المسرحي ظاهرة "الانتقال"، أي التحول من حال إلى حال، ومن موقف إلى موقف. وإذا كان التحول يعترى كل شيء في الوجود فمن باب أولى أن يكون ظاهرا، وعلى أتمه، في المسرحية.

وكثير من الكتاب المسرحيين يكثرون من السفسطة والكلام الكثير وهم واقفون عند نقطة بعينها لا يريمون عنها، وقد يمضى فصل أو فصلان من الرواية وهم لا يزالون يشقشقون ويثرثرون، وهذا هو الفشل الذريع بعينه في الكتابة للمسرح، إذا لابد لنجاح المسرحية من أن يتنقل المؤلف بالمتفرجين ولا يركد بهم عند موقف واحد، ولن يغنيه حواره مهما كان رائع العبارة خلاب الأسلوب فتيلا في تلافي هذا العيب، وسيحكم الجمهور على مسرحيته الحكم المنتظر الذب تستحقه.

وجهل الكاتب المسرحي بأصول الانتقال يفقد مسرحيته الحركة الرشيقة التي تقضى على السأم في نفوس الجمهور وتثير تشوفه وتضاعف استمتاعه، والكاتب الذي يقع في تلك الغلطة يلجأ دائما إلى الصراع الواثب، فتراه ينتقل انتقالا مفاجئا من الموقف الممل الذي ثرثر فيه طويلا وأرسل فيه الكلام تلو الكلام بلا فائدة وإلى غير هدف ليتخذ موقفا جديدا لا صلة بينه وبين الموقف السابق، ثم إذا هو يعود إلى ثرثرته من جديد حتى يضيق به الجمهور. أن مثل هذا الكاتب لا يستحق أن يؤبه له.

ومن أركان المسرحية الوصول بالصراع إلى أزمة لا تزال تشتد حتى تبلغ الذروة، ثم الوصول بهذا كله إلى تنيجته المحتومة التي هي القرار، أو ما يسمونه الحل.

ولكل موقف من مواقف المسرحية أزمته وذروته وقراره، وهذه الأزمات والذري والقرارات الفرعية تتجمع كما تتجمع عوامل العاصفة ودوافعها وتحدث الأزمة الرئيسية والذروة الرئيسية والقرار النهائي أو الحل النهائي للمسرحية كلها.

وأنت إذا تأملت في مأساة روميو وجولييت تبين لك مصداق ذلك. فذهاب روميو الذي كان يحب روزالند إلى بيت آل كابيوليت ثم وقوع نظره على جوليت هناك وافتتانه بها، ونسيانه روزالند بعد ذلك: أزمة.

وانزعاج روميو حينما يكتشف أن آسرة لبه الجديدة هي وريثة آل كابيوليت ألد أعداء أسرته: ذروة.

واكتشاف تايبولت ابن عمة جوليت لروميو مندسا بين المدعوين ومحاولة قتله: قرار.

وتلصص روميو على جولييت في ظلام الليل واكتشافه أياها تناجي النجوم وتشكو هواها الذي تكنه له: أزمة.

ولقاء الحبيبين وتقريرهما الزواج خفية على يد الراهب: ذروة.

واجتماعهما في الغد عند الراهب بالفعل لإبرام عقدة الزواج: قرار.

فهذه كلها أزمات وذرى وقرارات فرعية.

أما الأزمة الرئيسية فتقع مرتين أو أكثر. تقع حينما يقتل روميو تايبولت أو عندما يقتل باريس.

والذروة الرئيسية تقع مرتين أو أكثر كذلك. تقع حينما يصدر الأمر بنفي روميو. أو عندما يدخل القبو فيخيل إليه أن جولييت ميتة.

والقرار الرئيسي يقع مرتين كذلك. يقع حينما يقرر روميو شرب السم بعد أن خيل إليه أن جولييت قد ماتت. ويأتي كذلك حينما تكتشف جولييت بعد أن تستيقظ انتحار روميو ورقوده إلى جانبها لأنه ظن أنها ميتة فتنتحر ببقية السم.

أما الصلح الذي يتم بين الأسرتين المتخاصمتين في آخر المأساة فنتيجة من النتائج وليس حلا ولا قرارا.

وكلما تعددت الأزمات والذرى والقرارات الجيدة في المسرحية (أو في القصة وما إليها) زادت قيمة المسرحية وأوفت على الغاية من الجودة.

٤

وينتهي "لاجوس اجرى" من هذه الأركان الأساسية للمسرحية أو لأية صورة قصصية أخرى، والتي تناول فيها الفكرة الأساسية للقطعة الأدبية ثم الشخصية ثم الصراع، ليحدثنا عن مسائل عامة المؤلفون فيها القول وأبدأوا فيها وأعادوا.

١– فمن هذه الأمور العامة ما يزعمه أولئك المؤلفون من وجوب اشتمال كل مسرحية على مشهد اجباري لا يمكن أن تخلو منه، وإلا خلت من أهم أركانها.

و "لاجوس اجرى" لا يفهم هذا المشهد الاجباري ولا يعترف به، ما دامت هناك أزمات وذروات وحلول أو قرارات. ثم هو يرى أن كل شيء في المسرحية اجباري ولا غناء عنه ما دام كل شيء فيها نتيجة لأشياء قد تعرض علينا فوق خشبة المسرح، وقد لا تعرض علينا، لأن الذي يعرض علينا عادة هو جزء من قضية قديمة طويلة، وما نراه فوق المنصة هو جانبها الآخر، وما عرفناه عن الفكرة الأساسية (أو المقدمة المنطقية) وعن الشخصية والصراع يجعل كل شيء مما يعرض علينا شيئا اجباريا ولا غناء للمسرحية عن أي شيء منه.

٢- ومما اهتم المؤلف بتصحيحه تلك الفكرة الخاطئة التي تزعم أن من واجبات الكاتب المسرحي أن يقوم بعرض موضوع الرواية والكشف عن شخصياتها في مستهل الرواية، وهو يعترض على ذلك لأن الرواية كلها في نظره ما كتبت من أولها إلى آخرها إلا لهذا الغرض، وهو ينظر إلى المحاولات والحيل المصطنعة التي يلجأ إليها الكتاب الأدعياء للكشف عن موضوع الرواية وعرض شخصياتها بتلك الطريقة نظرة انكار، ويعدها من الوسائل الرخيصة التي تحط من قيمة المسرحية وتزري بها.

٣- أما الحوار في رأي "لاجوس اجرى" فهو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها شخصياته، ويمضى بها في الصراع، ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم.

والحوار الجيد شيء مستحيل ما لم يكن صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التي تستعمله، وما لم يصلح للتعبير تعبيرا طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية.

وعند المؤلف أن الصراع الصاعد وحده هو الذي يهيئ للرواية حوارا جيدا وصحيحا. وقد لفتنا إلى ما يحدثه السكون في الفعل وعدم نمو الموضوع من ثرثرة وشقشقة لا تغني فيها الكلمات البراقة ولا الخطب ولا المواعظ، ولا الكلمات الطنانة الرنانة. فهذا كله عبث ما لم يكن هناك صراع صاعد مستمر يحسه الجمهور ويشعر به ويعيش فيه.

وما دام الحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع، ثم هو يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل، أي يقوم بأداء الموضوع وشرحه، فواجب الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلمات ولا يأتي منها إلا بالضرورة لهذه الأغراض التي تعكسها الثرثرة وكثرة (الرغي!) وعليه أن يضحى بزخرف الكلام وحذلقته في سبيل الشخصية إذا اقتضت الحال، وذلك خير من التضحية بالشخصية في سبيل الزخرف الكلامي والبرقشة البيانية. ويرد المؤلف على المتعنتين الذين يوجبون على الكاتب المسرحي أن يكتب باللغة الفصحي فيقول:

"ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التي تعيش فيها، فإذا كان صاحب الشخصية ميكانيكا فليتحدث بالاصطلاحات الميكانيكية، ولكن في غير أغراق ولا مبالغة حتى لا يضحك عليك جمهورك".

"وكتاب الملاهي الوضيعة يلجأون إلى اصطلاحات الطبقات الوضيعة (يزغزغون) بها جمهورهم، ولكن استعمال هذه المصطلحات في المسرحية الجدية عمل غير لائق"

وحذار من الحذلقة. وأياك أن تجعل روايتك منبرا للثرثرة والشقشقة، ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة لا أثر للتحذلق فيها. ولا تسمح لبطلك الأول بتاتا بالخروج على شخصيته بأن تجعله يلقى خطبة مثلا، وألا اقشعر الجمهور ولم يملك ألا أن يفرج عن نفسه بالضحك عليك.

ولتكن اللغة المحبوكة جزءًا حقيقيا من مسرحيتك. وتذكر أن النكات من أجل النكات فقط تتلف استمرار الموضوع وتمزق أوصاله، والملائمة التامة بين المتكلم والمخاطب هي التي يمكن أن تبرر هذه النكات"

"إن الجمل يجب أن تتماسك ويشد بعضها بعضا بحيث تنقل للمتفرجين يقاع كل مشهد ومعناه بالصوت والشعور في وقت واحد، وعليك أن تفكر في الأسلوب وفي اللهجة اللذين ستتكلم بهما شخصياتك، وفي أصواتهم كذلك، وفي طرق الالقاء، وأمعن التفكير في شخصياتهم وفي أحوالهم وأثر هذا كله في طريقة كلامهم. وأنت إذا نسقت شخصياتك فأنها ستشق طرق حديثها وتتولاه هي بنفسها".

ألا ما أعظم النصائح التي يقدمها لك "لاجوس اجرى" بصدد الحوار!

٤- ويعود المؤلف إلى موضوع هذه القواعد العامة والمبادئ الأساسية التي يضعها للتأليف المسرحي ليرد على من يستنكر هذه القواعد ويعدها من السخف الذي لم يعرفه الأولون اليونانيون ولا كبار المسرحيين في عهد النهضة ولا أساطين العصور الحديثة، فيقول:

"إنك لن تجد كاتبين يكتبان بطريقة هي نفس الطريقة. وأنت تخطئ إذا حسبت أن رسم طريق منطقي للكتابة الأدبية هو محاولة سخيفة لإجبار الكتاب على أن الكتاب على أن يصبوا رواياتهم في قالب بعينه لا يتغير أبدا. والعكس هو الصحيح. أن الذي نطلبه منك هو ألا تمزج الإصالة بالزيف، وألا تخلط الفن الصحيح بالحيل الرخيصة. ألا تلتمس الحيل والمؤثرات التافهة والمفاجآت والجو والمزاج الفكري والنفسي دون أن تعلم أن هذا كله وأكثر من هذا كله موجود في الشخصية نفسها، ويمكنك أن تقوم بما شئت من التجارب الكتابية، ولكن في

حدود قوانين الطبيعة، فكل شيء يمكن خلقه في حدود هذه القوانين إذا أردت ألا يكون شاذا وألا يكون زائفا مصطنعا"

"وأنت إذا دققت النظر في أعمال كبار المصورين وجدت أن لكل منهم طريقته وفنه، لكنك تلاحظ أيضا أنهم يتفقون في خطوط عامة، وأصول بعينها، وقواعد أساسية لا يستطيعون الخروج عنها، وإلا لما استطاعوا أبدا الوصول إلى مقام الخلود في فنهم، ولأهمل الفن نفسه شأنهم، وحذف أسماءهم من لوحة المحفوظ!"

لهذا كان للكتابة المسرحية أصولها التي لا يمكن أن يحيد عنها أي كاتب، كما لا يستطيع أي كاتب عندنا أن ينصب الفاعل أو يرفع المفعول، أو ينصب اسم كان أو يرفع خبرها وإلا عرض جميع ما يكتب لاستهجان قرائه، كما تعرض النغمة الناشزة أجمل القطع الموسيقية لاستهجان الأذن الموسيقية التي لا يغيب عنها همس النسيم!

٥- ويحدثنا المؤلف عن مسرحية المناسبات فلا يستجنها إلا إذا كانت طريقة كتابتها تجعلها مرتبطة بمكانها وبزمانها ارتباطا تصبح معه لا شيء إذا تقادم عليها العهد أو عرضت في غير البيئة التي انتزع موضوعها منها، وهو يضرب مثلا لمسرحية المناسبات بعض تلك المسرحيات الرائعة التي كتبت عن السيد المسيح بين أهله، وهي المسرحيات التي لا تزال تسترعي انتباه المتفرجين إلى اليوم أيا كان دينهم أو أيا كانت جنسياتهم، وبالرغم من أن الجمهور ملم بلباب موضوعها. وعلى هذا تكون العبرة في كتابة أمثال هذه المسرحيات بالطريقة التي كتبت بها والتي لابد أن يحافظ فيها الكاتب على الأصول الأساسية التي عرضها علينا في كتابه هذا.

٦- ومن المشكلات العويصة التي يعاني منها الكاتب المسرحي الناشئ مشكلة الدخول والخروج، وبالأحرى دخول الشخصيات المسرحية إلى المنصة

وخروجها منها، وهو يؤكد أن الكاتب إذا عرف كيف يرسم شخصياته وأجاد تنسيقها وحافظ على وحدة الأضداد لما كلفته مشكلة دخول هذه الشخصيات وخروجها أي جهد، بل ما كانت مشكلة على الأطلاق. وهو يستهجن تلك الطرق المفتعلة التي يلجأ إليها الكتاب السطحيون في إدخال شخصياتهم إلى المنصة وإخراجهم لها منها، كتكليف أحد الموجودين فوق المنصة بإحضار كوب من الماء أو البحث عن شيء في الداخل ليخلو الجو للموجودين للتحدث في أمر لا يصح أن يطلع عليه هذا الذي خرج. أن أمثال هذه الافتعالات ليست من الفن المسرحي في الشيء، وهي لا تقل سوءا عن قراءة خطاب لشرح حادث أو لوصف أخلاق احدى الشخصيات.

٧- ويعزو المؤلف نجاح بعض الروايات الرديئة إلى أمور خارجة عن نطاق التأليف المسرحي الحسن، من ذلك مثلا مغازلة مشاعر الجماهير أو أثارة غرائزهم أو الضرب على أوتار عواطفهم ومسايرة أحاسيسهم السفلى أو تعمد اراحة أعصابهم بأمور خيالية تنقلهم من هذا العالم وتريح أعصابهم التي أنهكتها الحروب أو مشاغل العيش أو الحياة في أوقات الأزمات.

والروايات التي من هذا النوع قصية الأجل حتما، وهي لا تتسم بالملامح العليا التي تتسم بها المسرحيات العظيمة الخالدة التي تعالج مشاكل البشرية ولا تبلى جدتها مهما تقادم عليها العهد.

٨- ويعود المؤلف ، فيتناول الفرق بين المسرحية الجدية المؤثرة ذات البناء السليم وبين الميلو درامة فيلم بما ذكرناه آنفا، إذ يحصر ذلك في أن الانتقال في الميلو درامة يكون انتقالا خاطئا دائما، وأن الصراع يكون مبالغا فيه بصورة مضحكة، وتحرك الشخصيات يأتي بصورة خاطفة ومن قمة عاطفية إلى قمة عاطفية أخرى، وهو يرد إلى أن الشخصيات لا تبدو إلا في أحد أبعادها- أي مقوماتها الثلاثة. هذا فضلا عما تزخر به الميلو درامة من الافتعالات. ومن ذلك أن يقف

القاتل الذي يلاحقه البوليس ليطعم قطة جائعة أو ليأخذ بيد أعمى ضل الطريق؟.. مما ينافق به الكاتب الأمي جماهير المتفرجين!

٩- ويحدثنا عن العبقرية والعباقرة فيقول أن العباقرة لا يولدون ليجدوا المجد في انتظارهم دائما، بل لابد من الظروف والعوامل التي تتيح لهم أن تظهر مواهبهم وفي الميدان الذي لا تحسن عبقريتهم أن تعمل في سواه. وما لم يتحقق هذان الشرطان فإن يلبث هؤلاء العباقرة أن يكونوا كأبلد الناس وأغبى الناس. ولابد للعبقري في مهنته من أن يتلقى الأصول التي تجعله يبرز فيها. وهذا هو الشأن أيضا في الكتابة للمسرح. فما لم تتح الظروف لشكسبير أن يذهب إلى لندن ويختلط بأهل الفن ويكلف ببعض الأعمال الأدبية أول الأمر ثم يتصل بمارلو ويزيد من معارفه الأدبية والفنية لما كسب العالم شاعره المسرحي العظيم.

١٠- فإذا انتقل من كلامه عن العبقرية ليتحدث عن الفن في صورته الميكروسكوبية رأيناه يربط بين العبقرية وبين الفن ربطا شديدا محكما، وجعل ما تحتاج إليه العبقرية من المقومات هو نفس ما يحتاج إليه الفن لكى ينمو ويترعرع ويظهر في صورته الصحيحة السليمة. فلا بد للمهندس الذي يريد أن يكون عبقريا وفنانا من الإحاطة بعلوم الرياضة وقانون الجاذبية وقوة احتمال المواد التي يعمل بها. واحاطته بذلك كله، وبما هو أكثر من هذا كله لا يتنافى ودقة الحس والذوق وجلال التنفيذ، وقس على ذلك سائر العلوم والفنون والآداب، وطبق هذا أيضا على التأليف المسرحي.

١١- إن يترك المؤلف أحاديثه الشائقة هذه كلها ليلخص لك موضوع هذا الكتاب تلخيصا شائقا مختصرا... إنه يوصيك- إذا أردت أن تكتب مسرحية جيدة، بما ينبغي لك أن تفعل. وهو يأخذ بيدك في هذا خطوة خطوة، ويزودك بالنصائح الثمينة التي فصلها لك في الكتاب كله، مما لا يمكن أن نحدثك عنه هنا، لأن من واجبك أن ترجع إليه لتعيه كله، ولتثقفه بأجمعه، بعد أن تكون قد

مضيت في قراءة هذا الكتاب وتفهمته وطبقت الأمثلة التي فيه على ما عسى أن تكون قد قرأته من مسرحيات، غير تلك المسرحيات الكثيرة التي ذكرها لك المؤلف، وطبق أفكاره عليها.

والذي أنصح لك به هنا هو ألا تكتفى بهذه الخلاصات المضغوطة التي اضطرت إلى تقديمها إليك بهذه الصورة في هوامش الكتاب لتلك المسرحيات، بل حاول أن تقرأها في أصولها، وأن جشمك هذا مشقة لا يصبر عليها إلا القادرون، والجادون الذين يريدون حقا أن يكونوا كتابا مسرحيين مخلدين جديرين بأن يأخذوا مكانهم بين العباقرة الذين لم يولدوا ليجدوا المجد في انتظارهم. أما إذا كنت تحسب أن مجرد قراءة هذا الكتاب مرة، أو أن قراءة عابرة يمكن أن تجعلك كاتبا مسرحيا لا يباري. فخير لك ألا تقرأه.

وخير لك ألا تحاول الكتابة المسرحية، وإلا كانت كمن يريد أن يبني جسرا على النيل بعد فراغه من تعلم حروف الهجاء مباشرة!

١٢– وقد بلغ من حرص المؤلف على تزويدك بكل ما يمكن أن يجعلك به كاتبا مسرحيا عظيما أنه يحاول أن يعلمك الطريقة التي تحصل بها على الأفكار لمسرحيات لا يكاد يحصيها العد، ولا تكاد تقف عند حصر.

لقد وضع المؤلف بين يديك في أحد فصول كتابه (ص٥٩) قائمة حافلة من الكلمات الموحية التي يمكن أن تولد منها شخصية جبارة تبنى حولها مسرحية جيدة إذا عملت بها أوصاك به في فصول كتابه المختلفة، وبشرط أن يكون احساسك بما تكتب احساسا عميقا، وبشرط أن يكون ما تريد إثباته عقيدة من عقائدك، وبشرط ألا يخامرك الخوف أو الانزعاج من الصراع على الاطلاق فيما تكتب.

والفكرة الجيدة لا تكون في أي صورها الأدبية إلا فكرة جيدة، لكنها لا تزيد على أنتكون بذرة لا أكثر ولا أقل. والأمر موكول إليك بعد هذا لتخلق منها شيئًا، وشيئا عظيما.

"واصطياد الفكرة التي تصوغها في أي نمط من أنماط الكتابة شيء يسير، بل من أيسر الأمور، وما عليك إلا أن تنظر حولك، وأن تكون قوى الملاحظة، كن قوي الملاحظة، وستجد أن الدنيا من حولك هي محل حلوى لا تنفذ أطايبه، وأنه مسموح لك بتخير ما يلذك من محتوياته، وما تستطيبه نفسك، ويرتاح إليه مذاقك".

١٣- ويختتم المؤلف آخر نصائحه إليك بأن تتجنب التأليف المسرحي إذا لم تكن شخصا ذا خيال خصب وإدراك واسع وذوق سليم وتمييز سريع وأن تكون إلى هذا كله قوى الملاحظة، وألا تقف عند المعلومات السطحية حتى لا يكون ما تكتبه سطحيا.

"أنا ليتولانا العجب في كثير من الأحيان منت اجتراء بعض الناس على أن يصبحوا كتابا أو مؤلفين مسرحيين. هكذا، وفي سهولة وفي يسر. كأنما الكتابة المسرحية لعب في لعب، أو هزل في هزل. مع أن الشخص إذا أراد أن يتعلم صناعة الأحذية، أو حتى صناعة ترقيع الأحذية. لم يستغرق في تعلم ذلك أقل من ثلاث سنوات. وهذا هو الشأن في تعلم أي صناعة أخرى، فلماذا تكون صناعة الكتابة المسرحية- وهي أصعب حرفة في الحياة- أقل شأنا من هذه الصناعات كلها؟ ولماذا تكون هي الصناعة الوحيدة التي لا تكون لها قواعد أو أصول مرعية يجب أن يتعلمها الكاتب في أناة وفي يسر؟"

يا صديقي القارئ...

أتركك الآن إلى هذا الكتاب الذي كنا في أشد حاجة إلى ترجمته. أتركك وأنا مؤمن أنك سوف تنتفع به، طالبا كنت أو ممثلا أو مخرجًا أو ناقدا أو متفرجا. وأتركك وأنا مؤمن بأنك سوف تفرغ من قراءته لترى أنك أصبحت شيئًا آخر، لأنك وجدت ما كنت تحلم به مجموعا في كتاب هو خير الكتب في موضوعه منذ أرسطو إلى اليوم.

ثم أرجو أن تعينك المصطلحات التي جمعتها لك في آخر الكتاب على الرجوع إلى ما شئت من الكتب الأجنبية لتتزود منها بما تشاء، وإذا كانت لك ملاحظة فأرجو أن تتفضل بإرسالها إلي، لنتداركها في الطبعة التالية، والكمال لله وحده، وهو المسئول أن يهبنا حسن توفيقه حتى أفي لك بما لا أزال أحلم به من نقل لك المكتبة المسرحية المتكاملة إلى اللغة العربية، لمنفعة هذا الفن الرفيع.

دريني خشبة

ملاحظة

اعترض القراءة على العنوان السابق الذي كان يحمله هذا الكتاب وهو: "كيف تكتب رواية تمثيلية" وكانت حجتهم في ذلك أنها تسمية لا تعبر عن حقيقة ذلك الكتاب الذي لا يتناول فن كتابة المسرحية فحسب، بل المشتمل أيضًا على جميع صور الكتابة الإبداعية. من مسرحية وأقصوصة وقصة طويلة... الخ.. وكان نقدهم في محله. فالمبادئ الجدلية– أو الديالكتيكية– التي نستعملها هنا هي الأسس التي يستخدمها الكتاب في جميع وسائل الكتابة الابداعية– تلك الوسائل التي تشبه في بنية هذه الكتابة رئة الجسم الإنساني أو قلبه. ومن ثمة فقد توخينا في الاسم الحالي أن يشتمل على هذا المعنى الأرحب أفقا. ولا سيما بعد أن راجعنا النص نفسه وتوسعنا فيه.

والشخصيات الروائية في كل نمط من الأنماط الكتابية يجب أولا قبل كل شيء أن تكون كائنات بشرية، كما يجب أن يكون الهدف الأساسي الذي يهدف إليه كل من يروى قصة هو أن يعرض العمليات الداخلية التي يقوم بها المذهن الإنساني في صراعه المحتوم سواء أكان ذلك في الأقصوصة أم القصة الطويلة أم القصة الإذاعية أم القصة السينمائية أم في المسرحية.

وهذا هو ما نحاول عرضه في هذا الكتاب.

فإذا استطعنا أن نقدم لك عونا– ولو بسيطا– في هذه السبيل فحسبنا هذا دليل على أن مجهودنا لم يذهب عبثا.

تمهيد

لماذا يحرص كل منا على أن يكون شيئا هاما؟

حدث مرة حادث في أحد الهياكل اليونانية في التاريخ القديم روع الناس وأسلمهم للحيرة، فقد تحطم تمثال زيوس كبير الآلهة ولحقت به المهانة والدنس، ولم يعرف أحد كيف حدث هذا.

وقد هلع الأهالي هلعا شديدا لخوفهم مما سوف ينالهم من انتقام الآلهة وذهب المنادون يطوفون بشوارع المدينة وهم ينادون بوجوب ظهور المجرم، بدون أدنى تأخير، أمام مجلس الكهنة لكي ينال ما يستحقه من العقاب.

ولم تكن بالمجرم رغبة بطبيعة الحال في أن يسلم نفسه، بل الذي حدث بعد أسبوع من ذلك هو أن تحطم تمثال آخر لأحد الأرباب.

وثارت شبهات الناس، وظنوا أن أحد المجانين أفلت من دار المجاذيب، وانتشر الشرط في كل مكان فلم يلبثوا أن قبضوا على الجاني الذي وجه إليه هذا السؤال:

"أتدري المصير الذي ينتظرك؟"

فقال الرجل والبهجة تفيض من وجهه:

"أجل.. الموت!"

"وهلا تفزع من أن تموت؟"

"بلى.. وأي فزع!"

"إذن.. فلماذا ترتكب جريمة تعرف أن عقوبتها الموت؟"

وهنا. غص الرجل وابتلع ريقه ثم قال:

"إنني رجل تافه. نكرة. عشت حياتي كلها ولا شأن لي لبن الرجال.

إنني لم أقم يوما بعمل من الأعمال التي تكسبني نباهة الذكر بين الناس.

وأنا أعرف أنني لن أستطيع أن أعمل هذا العمل يوما ما، وقد أدت أن أقوم بعمل– والسلام– يلفت أنظار الناس إلي، ويجعلهم يلهجون بذكري!.

ثم سكت لحظة وقال: "أنه لا يموت من الناس إلا أولئك الذين ينساهم الناس. وفي اعتقادي أن الموت ليس إلا ثمنا بخسا يشتري به الخلود"

الخلود!.

أجل!. إننا جميعا نشتهى الشهرة، وتتوق إلى نباهة الذكر. تتمني أن نكون شيئًا هاما، شيئًا خالدا لا يطويه الموت ولا يدرج عليه النسيان مدارجه، كلنا نريد أن نعمل الأعمال التي تلهج ألسنة الناس بذكرنا، والتعجب من فعالنا.

فإذا لم نستطع أن نفعل الفعل النافع المفيد الحسن، فلابد أن نفعل شيئا– والسلام!– لنفعل الفعل الضار المهلك. ولله الشاعر الذي يقول: "إذا أنت لم تنفع فضر!"

ويمكنك أن تذكر معي تلك العمة هيلانة، التي يرمز الناس بها في أمريكا إلى كل امرأة همازة. كل امرأة لا عمل لها إلا النميمة والسعاية بين الناس، ونشر الشائعات عنهم وكل من عائلاتنا فيها هيلانتها ولا شك، هيلانتها التي تجرح المشاعر وتثير الخواطر وتبذر الشكوك والريب، وما ينتج عن الشكوك والريب من قيل وقال، فلماذا تصنع العمة هيلانة كل هذا؟ أن الذي يدفعها إلى ذلك هو بالطبع حرصها على أن تكون امرأة لها أهميتها، فإذا استطاعت الوصول إلى غرضها ذاك بالنميمة وإشاعة الشائعات الكاذبة عن الناس فأن تتردد لحظة واحدة عن النمو إشاعة الشائعات.

إن الدفع الذي يرغب إلينا في المجتمع هو ضرورة من الضرورات الأساسية في حياتنا، ونحن جميعا، وفي كل العصور، نشتهي الشهرة، ونتوق إلى نباهة الذكر، وشعورنا بذواتنا، بل انطواؤنا وميلنا إلى العزلة، ينبع من رغبتنا في أن نكون شيئًا هاما– وإذا حدث أن أثار اخفاقنا شيئا من الرأفة أو الأسي في قلوب الناس، فقد يصبح الأسي وإثارة حنانهم لنا وعطفهم علينا في ذاته.

وانظر إلى هذا الرجل أخي زوجتك أو زوج أختك. ذلك الذي لا ينفعك يلاحق النساء ويمد عينه إلى السيدات. لماذا يفعل هذا؟ أنه عائل أسرة لا بأس به، ووالد طيب ما في ذلك شك، ثم هو، وهذا أغرب ما في الأمر جميعه، زوج صالح يعرف حقوق الزوجية، إلا أنه بالرغم من ذلك كله يشعر كأنه يفتقد شيئًا.. شيئًا لا يجده في حياته، أنه يشعر كأنه قليل الأهمية بالقدر الواجب في نظر نفسه، وفي نظر عائلته، وفي نظر الدنيا جميعا، وقد أصبحت أعماله وشئونه الخاصة النقطة البؤرية في وجوده، وكل فتح جديد أو مقاحمة جديدة تجعله يشعر بازدياد أهميته. أنه يشعر بأنه قد أنجز عملا ما. وقد يدهش صاحبك هذا إذا عرف أن انجذابه هذا إلى النساء وشغفه بهن أن هو إلا تعويض لما أعجزه القيام به من عمل شيء أكثر أهمية من ملاحقة النساء.

والأمومة عمل من أعمال الخلق والإبداع هي الأخرى. أنها المرحلة الأولى من مراحل الخلود، ولعل هذا هو أحد الأسباب التي من أجلها كان النساء أقل من الرجال ميلا إلى مداعبة الجنس الآخر.

إن أعظم ألوان الجور التي نلحق بالأم تلحق بها عندما يخفي عنها أبناؤها الذين كبروا وشبوا عن الطواق أسرار نفوسهم وما تنطوي عليه أضالعهم من خبايا، وأن كانوا لا يخفون ذلك عنها إلا بدافع محبتهم لها وتقديرهم إياها أنهم بذلك يجعلونها تحس بعدم أهميتها. بقلة قيمتها!.

لقد ولد كل منا، وبلا استثناء، وله قدرته الخلافة، وطاقته البناءة. ومما لابد منه أن تتاح الفرصة للناس لكي يترجموا عن أنفسهم. ولو أن بلزاك ودي موباسان و أوهنري[1] لم يتعلموا كيف يكتبون لكانوا أحرياء بأن يصبحوا كذابين راسخي القدم في تلفيق الأكاذيب، بدلا من أن يكونوا كتابا عظماء.

إن كلا منا نحن معاشر الآدميين في حاجة إلى منفذ تتنفس فيه موهبته الفطرية. فإذا شعرت بميلك إلى الكتابة فاكتب. لقد تخشى أن ما ينقصك من نعمة التعليم العالي ربما حال بينك وبين ما تصبو إليه من كتابة شيء أصيل وذي قيمة.. كلا.. لا تجعل لهذا

(1) O. Henry

الهاجس أي قيمة. فثمة كتاب عظماء كثيرون، منهم شكسبير وابسن وجورج برنارد شو لم يدخلوا أبواب جامعة قط.

وأنت، ولو لم يقسم لك أن تكون عبقريا قط، يمكنك أن تستمتع بالحياة مع ذاك استمتاعا عظيما.

وإذا كانت الكتابة من الأشياء التي لا تروقك أو تغريك ففي امكانك أن تتعلم الغناء أو الرقص أو العزف على إحدى الآلات الموسيقية لدرجة تستطيع بها تسلية ضيوفك والترفيه عنهم، وهذا مما يدخل في عالم الفنون أيضًا. أجل. أننا نريد أن نسترعي أنظار الغير. نريد أن يذكرنا غيرنا، نريد أن نكون شيئا هاما وله قيمته، وفي إمكاننا أن نحصل على درجة من الأهمية بالترجمة عن دواتنا بالوسيلة التي تناسب مواهبنا الخاصة أكثر مما تناسبها وسيلة غيرها، وأنت لا تدري إلى أين تنتهي بك الهوية أو المشغلة التي تشغلك.

بل أنت إذا فرضنا أنك أخفقت في ميدان التجارة مثلا بمكنك أن تصير بما تم لك من تجارب حجة في الموضوع الذي تمرست به زمنا طويلا.

يمكنك أن تصبح أوفر غنى في ميدان التجربة —وإذا لم يجدك هذا إلا تجنبك التعرض للسوء لكان هذا نفسه عملا عظيما قمت به وأنجزته.

وهكذا يمكنك آخر الأمر أن تشفى ما تشعر به من جوع ملح إلى الأهمية، ونباهة الذكر دون أن تلحق الأذى بأي واحد من الناس.

مقدمة الطبعة الأولى

نرى لزاما علينا وانصافا للمستر اجرى، ثم تقديرا لهذه القواعد التي استوعبها في كتابة هذا، أن نبادر فتقرر أن كتابه ليس مجرد كتيب مختصر عن فن كتابة المسرحيات.

ومن العسير أن نحدد موضوع الكتاب في جملة أو جملتين، وإذا حاولنا ذلك كان شأننا شأن من يحاول تحديد موضوع كتاب مثل كتاب قبلن الذي عرض فيه نظريته عن الطبقة غير العاملة[1]، ونحصره في علم الاجتماع، أو تحديد موضوع كتاب بارنجطون الذي تحدث فيه عن التيارات الرئيسية في الفكر الأمريكي[2]، وقصر موضوعه على الآداب الأمريكية، فهذه الكتب، فضلا عما تلقيه من الضوء الغامر على الأركان المعتمة من ميادين الفكر الخاصة بها، تنير لنا الكثير من ميادين الفكر الأخرى القريبة من تلك الميادين، كما تفتح لنا النوافذ على عدد كبير آخر من مجالات الحياة، ومن هنا كانت قيمتها الكبرى التي لا يمكن أن يقدرها الناس حق قدرها إلا بعد مضي بعض الوقت، وإني لعلى يقين من أن الزمن كفيل بأن يثبت للناس قيمة هذا الكتاب.

ولما كنت أنا نفسي أحترف الإخراج المسرحي، كان مما يهمني أشد الاهتمام كل ما يمكن أن أنتفع به مما يوجهه المستر اجرى من القول إلى أنا بالذات بوصفي من أهل هذه الحرفة، وإذا عرفت أن فنون المسرح من الفنون التي كثرت فيها القوانين وحفلت بالقواعد كما يحفل الشواء بالتوابل وألوان البهارات، كان خليقا بك أن تعرف كذلك أن أصلب هذه القوانين عودا وأشهدها استعصاء على الانثناء ذلك القانون الذي يقول إن أحدا من الناس لا يمكن أن يقطع برأي

(١) Veblen: Theory of the Leisure Class.

(٢) Parrington: Main Currents in American Thought.

في قيمة المسرحية، أي مسرحية، حتى يتم إخراجها. وهذا إجراء ليس يخفى عليك ما فيه من الكلفة وما يجشم صاحبه من نفقة – وهو فوق هذا يترج المخرج وقد استولى عليه شيء أشبه بالقلق ويدنو من قلة الرضا عن نفسه، حينما تكون نتيجة المسرحية التي فرغ من إخراجها نتيجة لا تسر عدوا ولا حبيبا، كما يحدث في كثير من الأحيان.

لهذا لم يكن من الهنات الهينات أن أستطيع أن أقول لك رأيي في كتاب ما من الكتب كالذي أشعر أنني مستطيع قوله لك في هذا الكتاب الذي هو أول ما وقع في يدي من الكتب التي يمكن أن تحذرك من المسرحية الرديئة قبل أن تبرم عقودها بزمن طويل، تلك العقود التي تكلفك غاليا، والتي تبرمها مع ممثلين يقتضونك أجورا فادحة. غير من تنتدبهم لمساعدتك في إخراج الرواية ممن تعهد إليهم بالأعمال الإنشائية المختلفة، وممن تتلقفهم من أعضاء الاتحادات المسرحية السبعة، مما يكلفك أموالا طائلة ومبالغ ضخمة، كانت خليقة أن تبنى لك قصر من أفخم القصور في جزيرة لونج آيلند[1].

إنني لم أتشرف بمقابلة المستر اجرى قط، إلا أنني لا يساورني الشك مطلقا في أنه الرجل الثقة، والخبير الحجة، في دنيا المسرح، كما هو في ميادين العلم، فهو يكتب بروح العالم المتثبت المستيقن، وبأسلوب سهل سيال، مما يشعر القارئ أنه ثمرة قريحة خصبة محيطة، يلم صاحبها بأكثر من حرفة واحدة.

إن مستر اجرى يكتب بأسلوب متين مكين مشرق، وعن علم فياض لا يصدر إلا عن وعي ثابت وإحاطة شاملة بكل أطراف الموضوعات التي يعرض لها، بل بكل ما في الحياة نفسها من زوايا وخبايا، مما يجعلك تشعر وأنت تقرؤه أنه رجل تقلب في كل فج، وتمرس من الأيام بتجاربها، ووعي من أفانين المعرفة ما لم يحط به كثيرون. ومن ثمة فهو يكتب كما يكتب الحكماء المتعمقون.

---

(1) هي الجزيرة المواجهة لمدينة نيويورك الأمريكية (د).

ولعل أحسن ما أستطيع قوله في هذا الكتاب، هو أننا نحن أوساط القراء، وأنا منهم طبعا، لم يعد لنا عذر منذ اليوم نعتذر به من عدم فهم ما نقرأ. وما علينا ألا أن تقرأ هذا الكتاب. كتاب مستر اجرى، حتى نستيقن الأسباب التي من أجلها يسرع الملال إلى نفوسنا من تلك القصة الطويلة، أو هذه القصة السينمائية أو تلك المسرحية، أو الأقصوصة القصيرة. أو.. وهذا أهم.. لماذا كانت تلك القصة، أو المسرحية، أو الأقصوصة، شيئا مثيرا وشائقا.

أعتقد أن هذا الكتاب سوف يكون له أثر عميق في المسرح الأمريكي، وفي جمهور هذا المسرح أيضا.

جلبرت ملر

مقدمة المؤلف

لم يكتب هذا الكتاب للناشئين ومؤلفي المسرحيات فقط، بل لقد كتب لعامة القراء كذلك. وعامة القراء إذا فهموا ما هي الأداة الكتابية، وما ينطوي عليه أي عمل أدبي من جهد مرهق، وما يتجشمه الأديب من متاعب مضنية، لأصبح تقديرهم للآثار الأدبية وتذوقهم لها، تقديرا تلقائيا أقرب إلى الطبع ولا أثر للكلفة فيه.

وسيجد القارئ في آخر هذا الكتاب شذرات من المسرحيات حللناها وفقا لمنطقنا من القول. ونحن نرجو أن يزداد فهم القارئ على ضوء هذه الشذرات للقصص الطويلة والأقاصيص بعامة، وللمسرحيات والقصص السينمائية بوجه خاص.

ولسوف تتناول عددا من المسرحيات في هذا الكتاب دون أن نبدى استحساننا أو استهجاننا لأي مسرحية منها برمتها. ونحن حينما نقتبس قطعة من أية مسرحية لتوضيح نقطة من النقط فليس معنى هذا أننا نوافق بالضرورة على المسرحية بأجمعها.

وسنعالج على هذا الأساس المسرحيات الحديثة والمسرحيات القديمة على حد سواء. وسنوجه عناية خاصة إلى المسرحيات القديمة، لأن المسرحيات الحديثة سرعان ما ينساها الجمهور، ومعظم ذوي النجابة والفهم من القراء يعرفون الروايات القديمة، كما أنها دائما تحت أيديهم ومن السهل النظر فيها ودراستها.

ولقد أقمنا نظريتنا في هذا المجال على "الشخصية" الأزلية التغير التي لا تنفك تتفاعل وتتفاعل بشدة وفي عنف في معظم الأحوال، مع المنبهات والحوافز الخارجية والداخلية التي تتغير على الدوام.

وإني لأتساءل عن "المكياج" الأساسي للكائن البشري —أي كائن بشري —ماذا هو؟ لعل هذا "المكياج" هو أنت أيها القارئ الذي تتلو هذه السطور نفسها الآن. ولسنا نرى بدا من الإجابة على هذا السؤال قبل أن نشرع في بحث "نقطة الهجوم"

و"التناسق" وما إلى هذا وذاك من بحوث. يجب أن تزداد معارفنا عن "بيولوجية" الموضوع الذي سوف نعرض له فيما بعد، وبالأحرى عن أسباب حياة هذا الموضوع، في الحركة.

وسنبدأ بتشريح "للمقدمة المنطقية"[١] أي الفكرة الأساسية للرواية، و"للشخصية"[٢] و"للصراع"[٣] وهذا لكي نمد القارئ بلمح عن تلك القوة التي ترتفع بالشخصية من الشخصيات إما إلى ذري أعلى وأسمى وإما تدنو بها إلى شفا الهوة التي يكون فيها حتفها.

إن البناء الذي لا يدري شيئا من أمر المادة التي يتحتم عليه أن يقيم منها بناءه هو رجل يهوى الحتوف ويتعشق المهالك، والمواد التي نستخدمها في موضوعنا هذا هي المقدمة المنطقية (أي الفكرة الأساسية للرواية والهدف الذي يهدف الكاتب إلى إثباته من كتابتها) ثم الشخصية المسرحية ثم الصراع.

وقبل أن نعرف هذه المواد كلها، وفي أدق تفاصيلها، لا نجد فائدة البتة في التحدث عن الطريقة التي نستطيع أن نكتب بها مسرحية. ونحن نأمل أن يجد القارئ في هذا التمهيد الذي نمهد به لموضوعنا شيئا من العون الذي يفيده وينتفع به.

ونحن نقصد بهذا الكتاب عرض طريقة جديدة من طرق الكتابة الأدبية بوجه عام، وكتابة المسرحية بوجه خاص، وهذه الطريقة تقوم على القانون الطبيعي لهذا النوع من الجدل والاستدلال الذي لا يلتزم الإنسان فيه أساسا يقينيا: وبالأحرى الجدل الدياليكتيكي Dialectics لقد وصلتنا خلال الأجيال المتعاقبة تلك الروايات العظيمة التي خطتها أقلام الخالدين من الكتاب المسرحيين، ولكن هذا لا ينافى أن العباقرة أنفسهم طالما كتبوا مسرحيات رديئة.

---

(١) Premise

(٢) Character

(٣) Conflict

فلماذا؟ لعل السبب في ذلك هو أنهم كانوا يصدرون فيما يكتبون عن الغريزة. أو قل.. عن السليقة، ونيس عن المعرفة الدقيقة المحكمة. والسليقة ربما قادت صاحبها مرة، أو مرات، فتجعله يكتب الآيات والروائع، ولكن السليقة كمجرد سليقة صرفة قد تقود صاحبها فلا تنتهي به إلا إلى الإخفاق في كثير من الأحيان.

لقد دون الثقات من قديم الزمان القوانين التي لابد منها لضبط التأليف المسرحي. وقد تحدث آرسطو، أول العلماء الثقات في علم المسرحية، بل أهمهم جميعا، من ألفين وخمسمائة من السنين فقال:

"إن أهم ما في التأليف المسرحي كله هو بناء الحوادث. ولست أعنى حوادث الإنسان، ولكن حوادث الموضوع (الفعل) وحوادث الحياة".

وقد أنكر آرسطو أهمية الشخصية المسرحية، ورأيه هذا هو الرأي السائد اليوم. ويذهب غير آرسطو إلى أن الشخصية هي أهم العوامل في أي نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها. وقد لخص هذه القضية الكاتب المسرحي الأسباني لوب دي فيجا Lope de vega من كتاب القرن السادس عشر فقال:

"على كاتب المسرحية أن يخصص الفصل الأول لعرض الموضوع، وعليه في الفصل الثاني أن ينسج لحمة الحوادث على سداها، وذلك بطريقة حكيمة تجعل المتفرج إلى منتصف الفصل الثالث لا يكاد يحزر النتيجة، وعليه أن يخادع المتفرجين فيفاجئهم دائما بغير ما ينتظرونه، ومن ثمة فقد يحدث أن شيئا من الأشياء التي هي أبعد تماما من الذي كان منتظرا ربما ترك لفهم المتفرجين".

وقد كتب الناقد والكاتب المسرحي الألماني لسنج Lessing يقول:

"إن أدق صور المحافظة على القوانين لا يمكن أن ترجع أصغر غلطة في أية شخصية من الشخصيات".

ويقول الكاتب المسرحي الفرنسي كورنيى Corneille

"إن مما لا يرقى إليه الشك أن للمسرحية قوانينها، مذ كانت فنا من الفنون، لكن الذي لسنا على يقين منه هو ماذا عسى أن تكون هذه القوانين".

وهكذا يقع التناقض بين هؤلاء جميعا. ويغلو البعض إلى حد الإدعاء بأنه لا يمكن أن تكون ثمة قوانين من أي لون. وهذا هو أغرب الآراء كلها، فنحن نعلم أن هناك قوانين للأكل، وقوانين للمشي، وأصولا بعينها للتنفس، ونحن نعلم أن ثمة قوانين للتصوير. وقوانين للموسيقى، وأصولا للرقص وأصولا للطيران وأصولا لبناء الجسور والقناطر، كما نعلم أن ثمة أصولا وقواعد لكل مظهر من مظاهر الحياة وكل مظهر من مظاهر الطبيعة. فليت شعري، لماذا تكون الكتابة هي الشيء الوحيد الذي يشذ على هذا كله فلا تكون لها قوانينها؟ لا شك أن القول باستحالة وجود قوانين للكتابة أمر غير مقبول ولا معقول.

لقد قال لنا بعض الكتاب الذين حاولوا أن يبينوا لنا القواعد الكتابية أن المسرحية تتركب من أجزاء مختلفة هي الموضوع والعقدة والحوادث والصراع والتعقيدات والمنظر اللازم والجو والحوار والذروة. وقد كتبت كتب كثيرة عن كل من هذه الأجزاء بقصد شرحها وتحليلها الطلاب.

وقد تناول هؤلاء المؤلفون مادة موضوعهم تناولا أمينا، وهم قد درسوا ما قام به غيرهم من المؤلفين الذين سبقوهم إلى هذا الميدان، كما كتبوا مسرحيات ابتكروها من محض قرائحهم وعرفوا الكثير من محض تجاربهم.

ومع هذا فلم يقنع الذين قرأوهم قط، لأنهم كانوا يحسو أن ثمة شيئا ينشدونه فلا يجدونه. لقد كان الطالب لا يزال في حيرة من أمر العلاقة بين التعقيد والتوتر والصراع والمزاج، أي الجو النفسي، كما لم يكن يدري ما هو شأن أي مبحث من هذه المباحث المتقاربة المتصلة بالتأليف المسرحي وروايته الطيبة التي يزمع هو كتابتها، لقد كان يفهم ما يقصدونه من "الموضوع" لكنه حينما كان يحاول تطبيق ما يفهمه من

معناه كان يقع في حيص بيص. ثم جاء وليم آرشر[1] W.Archer آخر الأمر فزعم له أن الموضوع ليس شيئا ضروريا. لكن برسيفال ويلد[2] P.Wild يزعم له أن الموضوع شيء ضروري في أول الأمر، إلا أنه ينبغي أن يدفن تحت أطباق عميقة حتى لا يستطيع أحد أن يكتشفه. فأيهما كان على حق؟..

فهلم فلننظر فيما يسمونه هذا المنظر اللازم (الإجباري) والذي لابد منه. يقول بعض الثقات أنه شيء حيوي ولا غنى عنه، ويقول غيرهم كلاما يناقض هذا الكلام. فلماذا يكون هذا المنظر حيويا إذا كان حيويا بالفعل، ولماذا لا يكون شيئا من ذلك إذا لم يكن له ظل من الحيوية؟ إن كلا من أصحاب هذه النظريات يشرح رأيه المدلل ويؤيده بالحجج اللازمة.

إلا أن واحدا منهم لم يحاول أن يصل بين رأيه في هذا المنظر وبين بناء المسرحية في مجموعها بالطريقة التي تأخذ بيد الطالب وتنير السبيل أمامه. ومن ثمة تصبح قوة الربط مفقودة.

وفي رأينا أن المنظر الإجباري والتوتر والجو وسائر هذه الدعاوى إن هي إلا أمور سطحية. إنها لا تزيد عن كونها أثرا من آثار شيء أكثر منها أهمية بمدى بعيد. ومما لا جدوى فيه أن تقول للمؤلف المسرحي إنه بحاجة إلى منظر مسرحي لا يمكن الاستغناء عنه، أو أن مسرحية تفتقر إلى التوتر أو إلى التعقيد، ما لم تشرح له كيف

---

(1) وليم آرشر (١٨٥٦-١٩٢٤) مؤلف وناقد انجليزي تخرج في جامعة ادنبره وبدا حياته صحفيا في استراليا -ثم انتقل إلى لندن وراسل عدة صحف ومجلات انجليزية وفرنسية. وقد اشتهر آرشر بتعصبه للمذهبين الواقعي والطبيعي في المسرح وطالما دافع عن ابسن حتى أذاع صيته في أوربا كلها -وقد قام بنشر روايات ابن كلها وكتب ميلو درامة سماها الربة الخضراء The Green Goddess وله كتب معروفة عن المسرح والمسرحيات منها نحو مسرحية قومية A National Drama والمسرحية القديمة والحديثة The Old Drama& the New (د-خ).

(2) برسيفال ويلد (١٨٨٧-) مؤلف وكاتب مسرحي أمريكي ولد في نيويورك وتخرج في جامعة كولومبيا -وعمل في البنوك الأمريكية- ثم راسل بعض الصحف ونشر أولى قصصه سنة ١٩١٢- ثم انقطع للتأليف المسرحي بعد ذلك- ومن العجيب أن هذا لم يشغله عن اختراع بوصلة للطائرات اشترتها منه حكومة الولايات المتحدة.

وبرسيفال ويلد من أخصب الكتاب المسرحيين نتاجا ولم يقتصر على كتابة المسرحيات للكبار فقط بل كتب عددا كبير جدا من مسرحيات الأطفال.

يستطيع الوصول إلى هذا كله. ولن يكون تعريفك لهذه الأشياء جوابا شافيا في هذا الصدد.

والواجب أن يكون ثمة شيء ما لاستنباط هذا التوتر وإحداثه، وشيء لخلق التعقيد بطريقة لا يظهر فيها أن المؤلف يتعمد هذا ويحاول أن يشعرك به. وينبغي أن تكون ثمة قوة تتولى الربط بين جميع هذه الأجزاء، قوة تصدر عنها كل هذه الأشياء وتنمو منها بطريقة طبيعية كما تنمو أعضاء الجسم من الجسم. وأحسب أننا نعرف ما هي هذه القوة. إنها الشخصية الإنسانية في جميع فروعها وتشعباتها التي لا حصر لها ولا نهاية، وفي كل مناقضاتها الديالكتيكية أي المناقضات الجدلية التي لا نلتزم فيها أساسا يقينا.

ونحن لا يخطر ببالنا أبدا أن هذا الكتاب قد جاء بالكلمة الأخيرة في كتابة المسرحية، إذ العكس هو الصحيح. والإنسان حينما يقوم بشق طريق جديد قمين بالوقوع في أخطاء كثيرة، وفي بعض الأحيان يكون رخوا غامضا لا تكاد تفهم منه ما يقول، ولسوف يأتي من بعدنا من يستقصون البحث أكثر منا ويتقدمون بهذه المحاولة من محاولات الفن الكتابي إلى صورة أكثر نضوجا وأتم تبلورا من كل ما دار بخلدنا أن نفعل. وهذا الكتاب الذي نحاول فيه تلك المحاولة الديالكتيتكية يخضع بدوره لقوانين المناقشات الديالكتيكية غير اليقينية. والنظرية التي تتقدم بها هنا هي موضوع مطروح للبحث، وبالأحرى: دعوى: thesis وستكون معارضتها هي: نقيض الدعوى antithesis ومن الدعوى ونقيضها سيتكون الموضوع المركب synthesis الذي يتحد فيه هذان بعضهما ببعض.

وهذه هي سبيلنا إلى الحق.

المؤلف

الباب الأول

المقدمة المنطقية

أو الفكرة الأساسية للرواية، أو الغرض الذي تهدف إليه يجلس رجل في مصنعه مكبا على اختراعه الذي يتكون من عدد من العجل والزنبركات، ويحدث أن تمر أنت به فتسأله عن تلك الآلة التي هو بسبيل صنعها وعما يخترعها له، فإذا هو ينظر إليك نظرة المطمئن الواثق ليقول لك هامسا:

"الحقيقة.. لست أدري".

ثم تمضي في سبيلك فإذا رجل آخر يجري جريا شديدا يكاد يقطع أنفاسه فإذا استوقفته لتسأله إلى أين ولماذا يجري، فغر فاه ليقول لك:

"ليت شعري كيف أعرف إلى أين أنا ذاهب؟ إنما أنا ماض في طريقي".

أما أنت، وأنا أيضا.. بل الناس جميعا فلن نستنتج من ذلك إلا أن هذين الرجلين بهما إثارة من الجنون، فكل اختراع يفكر فيه عقل عاقل لابد أن يرمى إلى غرض، وكل من حمل نفسه على مثل هذا الجري فلابد أنه متجه إلى وجهة معلومة.

إلا أن هذه الظاهرة البسيطة الغريبة كما يبدو لم يحدث أن فطن إليها أحد في نطاق المسرح قط، ولا بأدنى صورة من الصور، وهذه رزم من الورق الذي يحمل آلاف الأميال من الكتابة –لن تجد فيها إشارة واحدة إلى مثل تلك الظاهرة على الإطلاق. هذا بالرغم من ألوان النشاط المشتعل المحموم وبالرغم من كثرة ما يأتي الإنسان وما يدع، فهو يبدو مع ذاك أنه لا يدري إلى أين يمضي، ولا إلى أين تحمله قدماه.

إن لكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى كما يقولون في علم المنطق، وكل ثانية من الثواني التي تتألف منها حياتنا لها مقدمتها الخاصة بها، سواء شعرنا نحن بذلك أو لم نشعر به في الوقت الذي يحدث فيه ذلك وقد تكون هذه المقدمة بسيطة بالغة الحد في البساطة كالتنفس مثلا، وقد تكون شيئا معقدا بالغ الحد في التعقيد، كقرار عاطفي حيوي له خطره على حياة الإنسان، إلا أنها مقدمة وكفى.. مقدمة قائمة على الدوام.

ونحن قد لا ننجح في تعليل كل من هذه المقدمات المنطقية الدقيقة، ولكن هذا لا يمكن بأي حالة من الحالات أن يغير من حقيقة هذه المقدمات شيئا، وأنها مقدمات موجودة دائما، وأننا نحاول تعليلها وإقامة الدليل عليها. وقد نحاول أن نمضي من أحد جوانب الغرفة إلى جانب آخر، إلا أن كرسيا صغيرا لم نلق بالنا إلهي ربما عاق سبيلنا، غير أن مقدمتنا –أو قل فكرتنا عن اختراق نطاق الغرفة تكون لا تزال قائمة.

ومقدمة كل ثانية من الثواني الستين التي تتألف منها الدقيقة تعاون المقدمة الكبرى التي للدقيقة نفسها. كما أن مقدمة الدقيقة تعاون مقدمة الساعة، كما تعاون مقدمة الساعة مقدمة اليوم كله وهكذا. وعلى هذا النحو يكون لكل حياة تتألف من تلك الثواني والدقائق والساعات والأيام مقدمة منطقية أعني فكرة أساسية تهدف إليها وتتغياها.

وإليك ما يقوله معجم وبستر الدولي وهو يفسر لنا كلمة "مقدمة Premise" مقدمة: قضية مفروضة أو قام عليها الدليل سلفا –أساس– برهان، قضية مقررة أو مفروض أنها تؤدي إلى نتيجة.

وقد ذهب غير وبستر ولا سيما أهل المسرح، إلى تفسيرات أخرى لهذه الكلمة نفسها. فهم قد فسروها مثلا بكلمة مشروع، أو موضوع، أو بحث أو

أطروحة، أو فكرة جذرية، أو فكرة أساسية أو هدف أو غرض أو قوة دافعة أو موضوع أو غاية أو خطة أو عقدة أو انفعال أساسي.

أما نحن فقد اخترنا كلمة "مقدمة منطقية premise" لأنها تشتمل على جميع العناصر التي تحاول كل هذه الكلمات أن تصور بها معاني هذه الكلمة، ولأنها أقل عرضة لسوء التأويل.

ولقد كان فردنند بروتنيير[1] يطالب كتاب المسرحيات بأن يبينوا الهدف "Goal" الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا هذا الهدف نقطة البداية — وهذه هي المقدمة المنطقية.

وكان جون هوارد لاوسون[2] يقول: إن الفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل فيها. وكان يعني بهذه الفكرة الأساسية المقدمة المنطقية.

أما الأستاذ براندرماثيوز[3] فيقول: إن المسرحية تفتقر إلى أن يكون لها موضوع، وهذا الموضوع هو المقدمة المنطقية ولابد. والأستاذ جورج بيرس

([1]) ف. برونتيير F.Brunetière عضو الأكاديمية الفرنسية —ولد في طولون سنة ١٨٤٩ وجاء عليه زمن كان فيه أعظم ناقد فرنسي —وراسل بعض المجلات والصحف المشهورة بفصول ممتعة في نقد الآداب.. وقد جمعت هذه الفصول في ستة مجلدات باسم: "دراسات نقدية في تاريخ الآداب الفرنسي "Etudes Critiques sur l'Histoire de la Littérature Francaise" ومجلدين باسم "مسائل في النقد Question de Critique ومجلدين عن النقد المعاصر وكتاب عن: تطور الأنواع في تاريخ الأدب وكتاب من المسرح الفرنسي وكتاب عن الشعر الغنائي الفرنسي. وقد نافش آراءه المسرحية الكاتب المعروف الأردس نيكول في كتابه (علم المسرحية) الذي ترجمناه سند قريب فيرجع إليها.

([2]) جون هوارد لاوسون J.H.Lawson (١٨٨٦–) ناقد وكاتب مسرحي أمريكي —ولد في نيويورك– ومنذ تخرجه سنة ١٩١٤ وهو مكب على التأليف المسرحي وله كتب عن النقد المسرحي وعن كتابة المسرحيات– وقد شارك في ميادين فكرية كثيرة غير المسرحيات والنقد– كما شارك في إنشاء بعض المسارح.

([3]) جيمس براندرماثيوز (١٨٥٢–١٩٢٩) مؤلف واحد رجال التربية الأمريكيين —ولد في نيور أورنيان وتخرج في جامعة كولومبيا وعين بها صاحب كرسي للغة الانجليزية والأدب المسرحي– وأنشأ صالونا أدبيا كان له مكانة في عالم الفكر.. كما شارك في إنشاء أندية أدبية ورياضية كثيرة، وعين رئيسا للأكاديمية الأمريكية للفنون والآب– ومن مؤلفاته:

بيكر[1]يستشهد بهذه الفقرة من كلام ديماس الابن[2]: كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق الذي سوف تسلكه ما لم تعرف إلى أين أنت ذاهب؟ والمقدمة المنطقية هي التي سوف تدلك على الطريق.

فكل هؤلاء. إنما يقصدون أن يقولوا لك شيئا واحدا هو:

"إن مسرحيتك ينبغي أن يكو لها مقدمة منطقية".

وعلى هذا. فهلم نختبر عددا قليلا من المسرحيات لنرى أن كانت تشتمل على مقدمات منطقية:

The Development of Drama-Studies of the Stage- Molière&Shakespeare as Playwights-
Principles of Playmaking, etc. وله عدة مسرحات (د-خ).

(1) جورج بيرس بيكر G.p.Baker (١٨٦٦-١٩٣٥) المربي والمؤلف الأمريكي العظيم ومنشئ أعظم مدرسة لتعليم التأليف المسرحي بالولايات المتحدة واسمها Workshop 47 وقد تولى تعليم الانجليزية وكتابة المسرحيات بها من سنة ١٩٠٥ حتى سنة ١٩٢٤ وقد تتلمذ عليه عدد كبير جدا من أشهر المؤلفين المسرحيين في أمريكا. ومنهم يوجين أونيل وفيليب باري وسدني هواردولي سيمونسون وروبرت ادموند جونس ودونالد اونسليجر وجون ماسون برون وماري موريس ودوروتي ساندس.

وهذه المدرسة هي قسم المسرحية الذي أشرف بيكر على إنشائه والدراسة فيه في جامعة هارفارد وقد نقل هذا القسم سنة ١٩٢٥ إلى جامعة ييل حيث كان بيكر يتولى تدريس المسرح والمسرحية علما وعملا حتى تقاعده سنة ١٩٣٣ وكان إلى جانب رياسته لهذا القسم في ييل يتولى رياسة قسم المسرحية ومدرسة الفنون الرفيعة ومسرح الجامعة. واسم ٤٧ هذا نسبة إلى اسم المنهج الذي كان يدرسه في اللغة الانجليزية ولبيكر كتب كثيرة منها:
Dramatic Teaching وكتاب عن شكسبير. (د-خ).

(2) الكسندر ديماس (الابن) (١٨٢٤-١٨٩٥) ولد في باريس وقد اشتهر بالكتابة ونسى الناس أنه كان فيلسوفا أخلاقيا أكثر منه كاتبا وهو مؤلف الكونت دي مونت كريستو والفرسان الثلاثة وغادة الكاميليا وغيرها وقد عين عضوا بالأكاديمية الفرنسية سنة ١٨٧٤- ولديماس آراء في فن المسرحية يجدها القارئ في مقدمات كتبه Préfaces وفي خطاباته.
(د-خ).

روميو وجوليت

تبدأ هذه التمثيلية بصورة من صور الخصومة الشديدة بين أسرتين هما آل كابيوليت وآل مونتاجو. ومن بين آل مونتاجو فتى يقال له روميو ومن بين آل كابيوليت فتاة يقال لها جولييت. ويحب كل من هذين الصغيرين صاحبه حبا شديدا ينسيهما تلك العداوة التقليدية بين أسرتيهما ويحاول آل كابيوليت إجبار جولييت على الزواج من الكونت باريس لكنها تأبى أن يتم هذا الزواج وتذهب إلى قس صالح من أصدقائها تلتمس عنده النصح، فيشير عليها بأن تتناول جرعة من مخدر قوي في الأمسية التي يريد أهلها إبرام عقدة زواجها من باريس وستجعلها تلك الجرعة تبدو كأنها ميتة وذلك لمدة اثنتين وأربعة ساعة وتخضع جولييت لما يشير به القس، ويحسبها كل من يراها أنه قد لقيت حتفها. وتكون هذه هي بداية المأساة المتلاحقة الحوادث التي تجرف الحبيبين في تيارها السريع المتتابع.

ويعتقد روميو أن جولييت قد ماتت حقيقة فيتجرع السم ويموت إلى جانبها. وحينما تستيقظ جولييت وتجده ميتا لا تتردد في مشاركته هذا المصير هي أيضا.

وليس يخفي أن هذه المسرحية تعالج موضوع الحب. وللحب أنواع شتى. إلا أن هذا الحب هو بلا شك حب عظيم، وآية ذلك أن هذين الحبيبين لم يقتصرا على تحديهما تلك الخصومة التقليدية الناشبة بين أسرتيهما، بل هما قد ضحيا بروحيهما ليلتقيا بين ذراعي الموت.

وعلى هذا فالمقدمة المنطقية أو فكرة الرواية الأساسية هي:

"إن الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه".

الملك لير

لقد أساء الملك إساءة فظيعة محزنة بحصره ثقته في ابنتيه (جونوريل وريجان) فلقد جردتاه من كل سلطاته وألحقتا به الهوان، مما جعله يتجرع غصص الموت وهو مجنون مذهوب بعقله، فمات عجوزا محقرا مهيض الجناح.

لقد كانت الابنتان الكبريان محل ثقة الملك، تلك الثقة الأكيدية الوطيدة الأركان. وقد كان إيمانه بكلامهما البراق المعسول سب ما حل به من دمار.

والرجل المغتر، المعجب بنفسه يخدعه الملق، ويجوز عليه الدهان، وإن لم يجز أن يغتر العاقل بملق المتملقين ودهان المداهنين. وكل من يؤمنون بملق المتملقين إنما يجلبون على أنفسهم الويل ويسببون لها الكوارث.

ومن ذلك يتضح أن المقدمة المنطقية لمأساة الملك لير، أو فكرتها الأساسية هي أن "الثقة العمياء تؤدي بصاحبها إلى الدمار".

ماكبث

يقرر ماكبث وزوجته ليدى ماكبث، مدفوعين بعامل الجشع الأشعبي في سبيل تحقيق مطامعهما، قتل الملك دنكان. وبعد هذا يستأجر ماكبث بعض القتلة للقضاء على بانكو الذي يرهبه، وذلك توطيدا لمركزه. ثم يضطر فيما بعد إلى ارتكاب الكثير من جرائم القتل لكي يحوط نفسه بسياج من الأمن والطمأنينة في المركز الذي وصل إليه بطريق الغدر والقتل، وينتهي الأمر بتنبه الأشراف ورعاياه أنفسهم إلى جرائمه وثورتهم ضده، ثم القضاء عليه بالسيف والقتل. تماما كما وصل بهما إلى العرش.

أما ليدي ماكبث، فيقضي عليها خوفها المخامر الذي لازمهما فلم يرحمها.

فماذا يمكن أن يكون مقدمة منطقية. أعنى فكرة أساسية لهذه المسرحية؟ إن السؤال هنا هو: ماذا يمكن أن تكون القوة الدافعة في تلك الرواية؟ لا جدال في أنه الطمع. وأي نوع من الطمع؟ إنه الطمع الذي لا يرق ولا يرحم، بدليل ما سأل

على جوانبه من الدماء. ولقد قضى على ماكبث بالطريقة نفسها التي أنجز بها أطماعه، ومن ثمة فمن رأينا أن الفكرة الأساسية في ماكبث هي:

"إن الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهي بالقضاء على نفسه"

عطيل

وهذا عطيل يعثر بمنديل ديدمونة في منزل كاسيو. وياجوهو الذي حمله إلى هذا المنزل بقصد إثارة الغيرة في قلب عطيل. ولهذا يقتل عطيل ديدمونة، ثم يغمد الخنجر في صدره.

وهنا نجد أن المحرك الرئيسي لهذا كله هو الغيرة، بصرف النظر عما جعل هذه الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء ترفع رأسها الكريه الممقوت إذ الشيء المهم هنا هو أن الغيرة هي المحرك الأساسي في تلك المسرحية، ولما كان عطيل لم يقتل ديدمونة فقط، بل قتل نفسه أيضا فتكون فكرة الرواية الأساسية هي:

"إن الغيرة تقضي على نفسها كما تقضي على مناط حبها".

الأشباح: لابسن

إن الفكرة الأساسية في الأشباح هي الوراقة، والمسرحية تنبع من تلك الآية التي وردت في التوراة والتي تقول:

"إن الأوزار التي يرتكبها الآباء يقع أصرها على الأبناء" أو "إن الآباء يأكلون الحصرم، والأبناء يضرون" وكل كلمة من كلمات الرواية بل كل حركة من حركاتها وجميع عوامل الصراع فيها إنما تدور حول هذه الفكرة.

الطريق المسدود[1] The Dead End

سندى كنجسلى

ليس يخفي أن المؤلف يريد في روايته هذه أن يرينا ويبرهن لنا: "إن الفقر المدقع يشجع على الجريمة" وهو ينجح فيما أراد.

نزهة[٢]

فيكتور ولفسن

يحاول نفر من الناس في هذه الرواية أن يفروا من الواقع، ويساعدهم الربان الذي يحملهم في سفينته على تحقيق هذا الغرض. لكنهم لسوء بختهم يجدون أن

---

(١) مسرحية الطريق المسدود لمؤلفها سدني كنجسلي الكاتب الأمريكي درامة في ثلاثة فصول وتقع في حي قذر في نهاية شارع مقفل بالقرب من النهر مجاور لمنزل فخم يأوى إليه المسافرون لقاء أجر مرتفع. ويعود بطل الرواية بيبى فيس مارتن ذات ليلة ليزور عائلته مستخفيا لأنه مجرم عريق في الإجرام بل كانوا يلقبونه عدو الشعب رقم –١– ويكون المهندس المقطوع الرجل جمبي –أحد الذين آذاهم بيبي– قد أرشد عنه البوليس السري فيتعقبونه ويرمونه بالرصاص.

وتكون بالحي عصابة أخرى من قطاع الطرق يقودها شاب يدعى نوني تدفعه حماقة الصبا إلى مهاجمة الناس بالسكاكين والمدى فيقبض عليه البوليس وتحاول أخته درينا أن تنقذه لكنها لا تستطيع وأخيرا تتحقق من أن البيئة القذرة التي يعيشون فيها هي السبب في جر هؤلاء الشباب إلى حياة الإجرام وإلا منقذ لهم من تلك الحياة إلا بالتخلص من تلك البيئة والقضاء عليها.

(٢) نزهة Excursion (سنة ١٩٣٧) ملهاة من ثلاثة فصول للكاتب الأمريكي فيكتور ولفسن ٠ –بعد خدمة ثلاثين سنة في القيام برحلات بحرية جميلة بين بترى وجزيرة كونى ايلند توشك باخرة "السعادة" التي يقودها الكاتبن اوباد ياه رتش أن تتوقف عن العمل وتتحول إلى سفينة لنقل الأوساخ. ويثور ربانها الشفيق ضد هذه الفكرة فيعرج بالباخرة بعد رحلتها الأخيرة إلى جزيرة مسحورة جنوبي جزيرة ترنداد حيث يستطيع زبائنه من السياح المختلفي المشارب والأجناس اختلافا غريبا أن يمارسوا ألوانا من السعادة والترف في هذه الناحية الاستوائية الكثيرة المباهج ولكن حرس الشواطئ يصلون ويضطرون الباخرة إلى العودة بمن عليها إلى أرضهم حيث الضنا والتعب والكدح في سبيل لقمة العيش.

هذا من رابع المستحيلات، إذ يبدد الواقع أحلامهم في الهرب منه وعلى هذا فالفكرة الأساسية في هذه المسرحية هي:

"إن الخوف من واقع الحياة يؤدي إلى خيبة الأمل".

جونو وبيبي كوك (الطاووس) Juno&Paycock

سين أوكاسي

يعلم الكابتن بويل، هذا الرجل السكير القليل الحيلة العديم التبصر (الشديد المباهاة والخيلاء بنفسه) أن أحد أقاربه الأغنياء قد توفى تاركا له مبلغا كبيرا من المال، سوف يتسلمه بعد أيام قلائل، ولا يكاد بويل يتلقى هذا النبأ حتى يشرع هو زوجته جونو في التهيؤ لحياة ناعمة مترفة، وها هما ذان يقترضان الأموال بلا حساب من جيرانهم، على ذمة الميراث الموعود، وها هما ذان يشتريان الأثاث والرياش، ويفرط بويل في الشراب، افراطا شنيعا. ثم يتكشف الأمر وتزول الغشاوة، ويتضح أن الميراث لن يقع في أيديهما أبدا لأن الوصية كتب بلهجة غامضة، ومن ثم يقف لهم الدائنون كل مرصد وينزعون منهم كل ما يملكون. وتتلاحق الويلات. وتتوالى الكوارث، فتوشك ابنه بويل التي اعتدى عليها معتد أن تضع وليدا. ثم هذا ابنه يقتل، وتتركه زوجته وابنته وحيدا فريدا. وينظر بويل حوله فلا يجد أحدا ويجد نسه صفر اليدين.

وهل الفكرة الأساسية لهذه الرواية إلا أن: "عدم التبصر في العواقب جلاب للمصائب".

يول فنسنت كارول

يرفض توماس سكرت Th.Skeritt الكاهن بإحدى القرى الإيرلندية الصغيرة التصديق بأن خادمته ترى في المنام رأى العين القديس بردج تقديسها وراعيها الذي تلوذ به. ويحسب الكاهن أن بخادمته خبالا فيحاول اعفاءها من الخدمة ومنحها اجازة. والأدهى من ذلك أنه يرفض إظهار خارقة من خوارقه التي يطلبها منه القديس بردجت نيابة عن الخادمة التي كانت تحاول انقاذ أحد معلمي المدارس من بطش الجمهور الصاخب ولكن بردجت تقتل وفقد الكاهن كبرياءه التي يكتسحها إيمان الفتاة، ذلك الإيمان الساذج النقي الذي لا تشوبه من الكبر شائبة.

والمقدمة المنطقية هنا.. أو قل الفكرة الأساسية هي:

"الإيمان يقهر الكبرياء".

ونحن لسنا على يقين من أن مؤلف مسرحية جوو وييبي كوك كان يعرف أن المقدمة المنطقية أو فكرة روايته الأساسية هي أن "عدم التبصر في العواقب جلاب للمصائب". فموت الابن مثلا لا صلة له بهذه الفكرة الأساسية، وشخصيات سين أوكاسى المسرحية شخصيات مدروسة دراسة جيدة إلا أن الفصل الثاني من روايته هذه يسوده جو من الخمول والخمود لأن أوكاسى لم تكن له إلا فكرة سادرة معتمة شديدة القتامة عندما شرع في كتابة روايته. وهذا هو السبب في أنه لم يوفق في إعطائنا مسرحية تستحق أن نسميها مسرحية عظيمة حين أعطانا هذه الرواية.

وعلى العكس من ذلك رواية "الظل والمادة" التي تشتمل على مقدمتين منطقيتين أو فكرتين أساسيتين، أولاهما هي أن: "العقل يغلب الخرافة" وهي الفكرة السائدة في الفصلين الأولين وفي ثلاثة أرباع الفصل الثالث.

ثم نجدنا في نهاية المسرحية فجأة وبدون سابق تحذير، وقد تحول العقل في هذه الفكرة الأساسية فأصبح: "إيمانا" كما انقلبت الخرافة فأصبحت: "كبرياء" ويتحول الكاهن –تلك الشخصية المحورية– كما تتحول الحرباء فيكون شيئا غير ما كان منذ لحظات قبل ذلك. وهكذا يشيع الاضطراب في نتيجة الرواية.

من ذلك نستنتج أن لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين. ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة تبقى هي هي، بحيث لا يطرأ عليها أي تغيير.

إن الكتاب المسرحيين تعرض لهم عادة فكرة من الفكر، أو يعرض لهم موقف غير مألوف وهنا تراهم يقررون أن يؤلفوا رواية عن تلك الفكرة أو حول ذلك الموقف.

والمشكلة بعد ذلك تنحصر فيما إذا كانت هذه الفكرة، أو ذلك الموقف صالحين لأن يكونا أساسا متينا لإنشاء مسرحية حول واحد منهما. أما نحن فنجيب على ذلك بالنفي –وإن كنا على ثقة بأن من بين كل ألف كاتب مسرحي، يوجد تسعماية وتسعة وتسعون، يشرعون في كتابة مسرحياتهم على هذه الصورة.

إن أية فكرة من الأفكار أو أي موقف من المواقف لا يبلغان من القوة القدر الكافي لأن ينتهي بك إلى نتيجتهما المنطقية المعقولة دون أن تكون لهما هذه المقدمة المعقولة أو الفكرة الأساسية الواضحة التي لا غموض فيها ولا التواء.

فإن لم تكن مثل تلك الفكرة الأساسية الواضحة كان في إمكانك أن تعدل في فكرتك الأصلية أو موقفك الأصلي أو تدخل عليهما ما تشاء من الزخارف والبهارج، بل يمكنك أن تنتقل إلى موقف أو فكرة أخرى.

لكنك لن تعرف مطلقا إلى أن تسير ولا كيف تنتهي. أنك ستظل تتخبط وتتعثر وتنطح الصخر برأسك لكي تخترع مواقف أخرى تكمل بها مسرحيتك، وقد تجد هذه المواقف –لكن هذا لن يعود عليك بأي جدوى. لأنك بالرغم من حصولك عليها ستظل بلا رواية.

ولهذا لابد لك من فكرة أساسية، أي مقدمة منطقية. (أو فرض أولى كما يقول المناطقة). وهذه الفكرة الأساسية هي التي تتولى هدايتك إلى الهدف المنشود الذي تريد الوصول إليه في مسرحيتك.

ويحضرني هنا ما يقوله موسى.ل. مالفنسكي[1] في كتابه: "علم الكتابة المسرحية": The Science of Palwriting "إن العاطفة، أو عناصر العاطفة أو العناصر التي تزخر بها العاطفة، هي التي تكون الأشياء الأساسية في الحياة وتنظمها. إن العاطفة هي الحياة والحياة هي العاطفة. ومن أجل هذا كانت العاطفة هي المسرحية والمسرحية هي العاطفة".

([1]) وضع مالفنكسي في كتابه هذا قاعدة أشبه بمعادلة جبرية لفن التأليف المسرحي وكتابة الرواية التمثيلية تتلخص فيما يلي:

أ– انفعال أساسي أو عنصر من انفعال أساسي أو عنصر من هذا الانفال ينشئ مشروعا،

ب– تجسم هذا الانفعال أو عنصر الانفعال بوساطة شخصية،

جـ– دفع الشخصية وحفزها من خلال: ١– تجربة قاسية ٢– صراع

٣– تعقيد ٤– أزمة ٥– ذروة،

د– تتقدم بوساطة القصص والعقدة (يقصد المؤامرة) والحكاية،

هـ– تقسم بوساطة مواقف ناتجة عن ذلك

ز– يوشى هذا بتركيب مفصل عرضي (طارئ)،

ز– توجه الفكرة التي ينطوي عليها هذا كله من خلال عناصرها الجوهرية توجيها مطابقا لأصول فن التأليف المسرحي. وذلك:

ح– بتوضيحها بالكلام (يقصد الحوار)

ى– ومتخيلة بالسليقة الفنية.

نقلا عن الكتاب المذكور (د–خ).

وليس ثمة عاطفة قد يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة، بل لن تكون ثمة عاطفة مطلقا يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة، ما لم نحط علما بأنواع القوى التي تحرك العاطفة وتكسبها طاقة الانطلاق. ومما لا شك فيه أن العاطفة ضرورة لا غناء عنها للمسرحية كما لا يستغني الكلب عن النباح.

ووجهة نظر مالفنسكي هي أنك إذا سلمت بقاعدته الأساسية هذه، أي ما يجعله من الأهمية للعاطفة فسوف تحل مشكلتك. وهو يضع بين يديك طائفة من العواطف الأساسية تتكون من: الرغبة، والخوف والرأفة والحب والبغض. وهو يقول إن أي عاطفة من هذه العواطف تصلح لأن تكون أساسا سليما لمسرحيتك. ربما.. إلا أن هذا لن يكون معينا لك مطلقا على كتابة مسرحية جيدة، لأنه لم يعين لك أي هدف. فالحب أو البغض أو أي عاطفة أخرى لا تزيد على كونها مجرد عاطفة. وأي عاطفة قد تظل تدور حول نفسها، تبني، وتدمر، ثم لا تستقر على حال أبدا.

وقد يحدث أن تجد العاطفة نفسها هدفا في ذاتها، وحينئذ تثير الدهشة حتى في روع المؤلف نفسه. إلا أن هذا يكون حادثا طارئا.. مصادفة.

والمصادفة أبعد من أن تهيئ للكاتب الناشئ طريقة صالحة للكتابة المسرحية وغرضنا هو منع استخدام المصادفات والحوادث الطارئة.. غرضنا هو شق طريق يستطيع أن يسلكه كل إنسان يأنس في نفسه القدرة على الكتابة ليجد أنه وجد سبيله الصحيح إلى كتابة المسرحية آخر الأمر.. ولهذا كان أول ما يجب عليك أن تفعله هو الحصول على مقدمة منطقية.. وبالأحرى فكرة أساسية. ويجب أن تكون هو الحصول على مقدمة منطقية.. وبالأحرى فكرة أساسية. ويجب أن تكون هذه الفكرة مسوقة في عبارات واضحة يستطيع أي إنسان أن يفهمها على النحو الذي قصد المؤلف أن يفهمها الناس على منواله، وذلك لأن الفكرة الغامضة تكون عادة على درجة من السوء نستوى فيها وعدم وجود فكرة على الإطلاق.

والكاتب الذي يستعمل فكرة زائفة مسوقة مع ذاك في تعبير شيء، أو فكرة رديئة التكوين، يجد نفسه كاتبا يضرب على غير هدى لكي يملأ الزمان والمكان بحوار لا هدف له ولا غاية.. بل بموضوع مشتت مفكك لا تجمع بن أوصاله صلة. ومن ثمة تجده يخبط بلا حجة.. وبلا برهان مبين يسند به فكرته الزائفة. فلماذا؟ لأنه لم يحدد مقصده. وترك نفسه يمضي إلى غير غاية.

ولنفرض أننا نريد كتابة مسرحية، عن شخصية تؤثر الاقتصاد في النفقة وتمقت السرف. فهل يكون من خطتنا أن نستهزئ بالرجل الذي من هذا النمط؟ هل نجعله شخصا يثير الضحك، أو نجعله شخصية مفجعة تحرك فينا مشاعر الشجن؟ لسنا ندري بالرغم من علمنا بصفة الرجل الذي نعلم من أمره ما نعلم. فنحن ليس لدينا عنه إلا مجرد فكرة.. هي أننا سوف نصور رجلا مقتصدا، لا يجعل يده مغلولة إلى عنقه، ولا يبسطا كل البسط.

إذن فهلم تتبع الفكرة شوطا أبعد. ولنسأل أنفسنا عما إذا كان من الحكمة أن يكون الإنسان معتدلا في نفقته، لا يقتصد إلى حد البخل، ولا يسرف إلى حد التبذير؟ وسنرى أن الجواب سيكون بالإيجاب إلى حد ما.. إلا أننا نرانا لا نميل إلى الكتابة عن رجل يكون أمره هو هذا الأمر.. أي أننا لا نميل إلى الكتابة عن رجل من هذا الصنف المقتصد، الصنف الفطن البصير بالعواقب الذي يدخر القرش الأبيض لينتفع به في اليوم الأسود. إن مثل هذا الرجل لا يكون رجلا معتدلا، إنه رجل متبصر بعيد النظر، ونحن لهذا تبحث عن رجل غيره، رجل يبلغ من اقتصاده حدا ينكر معه على نفسه الضرورات التي لا يستغنى عنها أحد، رجل يشتد في (توفيره) إلى درجة الجنون حتى ليخسر في النهاية أكثر مما يكسب. عند ذلك نكون قد وصلنا إلى المقدمة المنطقية. أو الفكرة الأساسية لمسرحيتنا، وهي:

"المغالاة في الاقتصاد تؤدي إلى التبذير والتلف"

وهذه الفكرة الأساسية، وكل فكرة أساسية جيدة من نوعها، تتألف من ثلاثة أجزاء لا غنى عن كل منها للمسرحية الجيدة. فهلم ننظر قليلا فيما تنطوي عليه هذه العبارة: "المغالاة في الاقتصاد تؤدي إلى التبذير والتلف" إن الجزء الأول من هذه المقدمة المنطقية يوحي إلينا بالشخصية المسرحية أو بأخلاق الشخص المقتصد، والجزء الثاني وهو: "تؤدي إلى" يوحي بالصراع. أما الجزء الثالث، وهو: التبذير والتلف فيوحي بنهاية المسرحية.

والآن. هلم ننظر: إذا ما كان هذا صحيحا.. أعنى إذا كانت "المغالاة في الاقتصاد تؤدي إلى التبذير والتلف" إن الفكرة الأساسية في هذه الرواية توحي بأن شخصا مقتصدا، غاليا في اقتصاده، يدفعه حرصه الشديد على توفير أمواله إلى رفض الضرائب المطلوبة منه، وهذا العمل يستدعى بالضرورة عملا مضادا، رد فعل، صراعا من جانب الدولة يضطر الرجل المقتصد إلى دفع الضرائب المطلوبة منه ثلاثة أضعاف بتمامها.

وعلى هذا فالاقتصاد يوحي بالشخصية التي تعني الأخلاق. وهذا هو الجزء الأول.

وعبارة "تؤدي إلى" توحي بالصراع.

والتبذير، بمعنى التلف، يوحي بنهاية المسرحية.

فالمقدمة المنطقية الحسنة —وبالأحرى الفكرة الأساسية– هي الخلاصة الصغيرة لمسرحيتك.

وإليك عددا قليلا من الأفكار الأساسية الأخرى.:

المرارة تؤدي إلى البهجة الزائفة.

الكرم في غير تبصر يؤدي إلى الفقر.

الأمانة تغلب النفاق.

عدم المبالاة بالصديق يهدم الصداقة ويضيع الرفيق.

سوء الخلق يؤدي إلى عزلة صاحبه.

المادية تهزم التصوف.

تصنع الحياء والحشمة يؤدي إلى الخيبة (من راقب الناس مات غما وفاز باللذة الجسور).

التباهي يؤدي إلى الضعة.

التردد مصيره الخيبة (إذا كنت ذا رأي فكن ذا عزيمة. فإن فساد الرأي أن تترددا)

المكر السيء يحفر قبره بيده (لا يحيق المكر السيئ إلا بأهله).

الخيانة كفيلة بفضيحة أهلها (من يخن ود أخيه. تكشف الأيام ستره)

الانهماك في الشهوات يؤدي إلى انهيار الروح.

الأنانية مفقدة للأصحاب.

التبذير طريق إلى العوز.

التقلب مضيعة لاحترام المرء.

فهذه الأمثال، أو الأفكار الأساسية وإن لم تزد على كونها حقائق صريحة، إلا أنها تشتمل على كل ما تحتاج إليه المقدمة المنطقية السليمة البناء الحسنة التكوين، وذلك من حيث الشخصية (وبالأحرى الأخلاق) والصراع والنتيجة. ولكن ما هو وجه الخطأ فيها إذن؟ وماذا ينقصها ما دام هذا شأنها؟.

إن الذي ينقصها هو اقتناع المؤلف بها، وهو إن لم يقرر الطريق الذي يسلكه والفكرة التي يجنح إليها فلن يستطيع أن يكتب لنا المسرحية الصالحة

الجديرة بهذا الاسم. ولن يمكن أن تدب الحياة في الفكرة الأساسية إلا حينما يدافع عن هذا الجانب أو ذاك من المشكلة. فإذا تساءلنا مثلا:

هل تؤدي الأنانية إلى فقدان الأصدقاء؟

فإلى أي ناحية من نواحي هذه المشكلة تجنح؟ أننا نحن القراء، أو المتفرجين على روايتك قد لا نوافقك على ما تذهب إليه من رأى فيها، فعليك إذن أن تبرهن لنا خلال مسرحيتك على وجاهة ما تعتقد أنه الحق ومناط الصواب من وجهة نظرك.

والآن.. ألف بالك إلى السؤال الآتي، والجواب الذي يليه:

السؤال: أنني مرتبك قليلا، وفي حيرة من أمري. هل تريد أن تقول إنني لا أستطيع الشروع في كتابة مسرحية ما لم تكن لدي فكرة أساسية واضحة عن موضوعها، أو ما يسميه رجال المنطق فرضا أو مقدمة منطقية لها؟

الجواب: بل تستطيع طبعا، وهناك طرق شتى للوصول إلى فكرتك الأساسية، وإليك واحدة منها.

إذا لاحظت قدرا كبيرا من الأمور الشاذة الغريبة في عمتك السيدة كلارا، أو في عمك السيد يوشع فإنك قد تشعر مثلا بأن فيها مادة دسمة لمسرحية، إلا أن الراجح أنك لا تفكر في المقدمة المنطقية، أو فكرة روايتك الأساسية في الحال.. إن العم والعمة شخصيتان مثيرتان فلماذا لا تدرس سلوكهما، وتراقب كل خطوة من خطواتهما.. إنك إن فعلت ستنتهي إلى أن العمة كلارا وإن تكن امرأة مستمسكه بأهداب دينها ومتعصبة لمبادئه، إلا أنها سيدة فضولية مغرمة بإشاعة الشائعات، والتدخل في شئون الغير، ولعلك أزواجا كثيرين انفصل بعضهم عن بعض بسبب فضول العمة كلارا وتدخلها بينهم ودس أنفها في أمورهم. وأنت إلى الآن لم تصل إلى مقدمتك المنطقية. إنك لا تدري شيئا عما يجعل هذه السيدة تفعل هذا الذي

تفعل، لست تعرف لماذا تجد هذه العمة كلارا لذة شيطانية في صب تلك المصائب كلها على رءوس الأطهار والأبرياء؟..

ولما كنت معتزما أن تكتب عنها مسرحية لأن شخصيتها تسحرك، وتعريك بالكتابة، فلابد أن تحاول اكتشاف كل ما يمكنك اكتشافه من أنباء ماضيها وحاضرها. وفي اللحظة التي تبدأ فيها رحلتك هذه، رحلتك إلى اكتشاف ما تريد من حقائق حياة تلك المرأة ودقائقها تكون قد خطوت الخطوة الأولى في سبيل الوصول إلى مقدمتك المنطقية، شعرت بذلك أم لم تشعر به.

إن المقدمة المنطقية –وأعود فأذكرك بأنني أعني الفكرة الأساسية– هي القوة المحركة الكامنة وراء كل ما يصدر عنا من أفعال. ومن ثمة، فسوف توجه كثيرا من الأسئلة إلى جميع أقاربك وإلى والديك عن السلوك الذي كانت تسلكه عمتك كلارا هذه. وسوف يدهشك أن تعرف أن هذه السيدة المستمسكة بأهداب الدين المتعصبة لمبادئه، لم تكن تعني بمبادئ الخلق وأصول الاستقامة في شبابها إلا قليلا. لقد كانت فتاة ذات سطوات وذات مغامرات، مستهترة وذات ماض، لقد قتلت امرأة نفسها بسببها يوما، لأن العمة كلارا أوقعت زوج هذه المرأة في حبال غرامها، ثم تزوجته بعد انتحار الزوجة. ولكن لم يلبث أن حدث الشيء الذي يحدث في مثل هذه الأحوال عادة، فلقد راح شبح المرأة المنتحرة يطارد العاشقين حتى اختفى الرجل.

وكانت العمة كلارا تهواه وتحبه حبا طاغيا، فلما هجرها أدركت أن عين الله ساهرة لا تغفل.. لقد عرفت الله أخيرا، ومن هنا استمساكها هذا بأهداب الدين، الشيء الذي لم تكن تتحلى به من قبل. ومن هنا أيضا يقر قرارها على أن تقضي البقية الباقية من حياتها في التوبة والأنابة والتفكير عن آثامها. وهي لذلك تشرع في تهذيب كل ما تلقاه وإصلاح من تتصل به، ومن ثمة تدخلها في حياة الآخرين، وتجسسها على العشاق الأبرار والمحبين الأطهار، ممن تجمعهم الخلوات يتابثون

ويتشاكون ولا يأثمون، إنها تضيق بطهرهم، وهي لهذا تحضهم على الإثم وتزين لهم زلات الشياطين.

إنها باختصار تصبح لعنة على الهيئة الاجتماعية كلها، والدنيا جميعا والمؤلف الذي يريد أن يكتب عن ذلك مسرحية لا يكون قد حصل على مقدمته المنطقية بعد، بالرغم من كل تلك المعلومات. لا بأس.. ما دام أن قصة حياة العمة كلارا قد أخذت تتشكل وتتخذ صورتها الواضحة مع ذاك.. وما لم تزل ثمة نهايات كثيرة سائبة لم تترابط أوصالها بحيث يستطيع الكاتب أن يعود إليها فيما بعد، عندما يكون قد وفق إلى مقدمته المنطقية، أعني فكرته الأساسية. والسؤال الذي يصح أن يجابهنا الآن هو: ترى.. كيف يمكن أن تكون نهاية هذه المرأة؟ هل يمكن أن تترك هكذا إلى آخر لحظة في حياتها وهي تباشر التدخل في شئون الناس وتسعى بينهم بالدس والوقيعة وتكرثهم بالمصائب والويلات؟ كلا بالطبع. ولكن لما كانت العمة كلارا لا تزال حية ترزق، ولا تنفك تقوم بشناعاتها في غير رفق أو هوادة، فواجب المؤلف أن يقرر ماذا تكون نهايتها، ليس في الواقع، ولكن في المسرحية.

والواقع أن العمة كلارا قد تعيش حتى تبلغ المائة، ثم تموت في حادث أو تقضي حتف أنفها.. موتا هادئا لا ينغصها فيه مرض، ولا تسبقه علة. فهل تكون مثل هذه الموتة مما يساعد المسرحية أو يكسبها أية ميزة؟ كلا.. بالطبع فالحادث الطارئ شيء دخيل وليس من صلب الرواية ولا صلة له بمنطقها وتسلسل حوادثها. والمرض والموت الهادئ وحتف أنه صاحبه هو من وإن تكن امرأة مستمسكه بأهداب دينها ومتعصبة لمبادئه، إلا أنها سيدة فضولية مغرمة بإشاعة الشائعات، والتدخل في شئون الغير، ولعلك تعرف أزواجا كثيرين انفصل بعضهم عن بعض بسبب فضول العمة كلارا وتدخلها بينهم ودس أنفها في أمورهم. وأنت إلى الآن لم تصل إلى مقدمتك المنطقية.

إنك لا تدري شيئا عما يجعل هذه السيدة تفعل هذا الذي تفعل، لست

تعرف لماذا تجد هذه العمة كلارا لذة شيطانية في صب تلك المصائب كلها على رءوس الأطهار والأبرياء؟..

ولما كنت معتزما أن تكتب عنها مسرحية لأن شخصيتها تسحرك، وتغريك بالكتابة، فلابد أن تحاول اكتشاف كل ما يمكنك اكتشافه من أنباء ماضيها وحاضرها. وفي اللحظة التي تبدأ فيها رحلتك هذه، رحلتك إلى اكتشاف ما تريد من حقائق حياة تلك المرأة ودقائقها تكون قد خطوت الخطوة الأولى في سبيل الوصول إلى مقدمتك المنطقية، شعرت بذلك أم لم تشعر به.

إن المقدمة المنطقية –وأعود فأذكرك بأنني أعني الفكرة الأساسية –هي القوة المحركة الكامنة وراء كل ما يصدر عنا من أفعال. ومن ثمة، فسوف توجه كثيرا من الأسئلة إلى جميع أقاربك وإلى والديك عن السلوك الذي كانت تسلكه عمتك كلارا هذه. وسوف يدهشك أن تعرف أن هذه السيدة المستمسكة بأهداب الدين المتعصبة لمبادئه، لم تكن تعني بمبادئ الخلق وأصول الاستقامة في شبابها إلا قليلا.. لقد كانت فتاة ذات سطوات وذات مغامرات، مستهترة وذات ماض، لقد قتلت امرأة نفسها بسببها يوما، لأن العمة كلارا أوقعت زوج هذه المرأة في حبال غرامها، ثم تزوجته بعد انتحار الزوجة. ولكن لم يلبث أن حدث الشيء الذي يحدث في مثل هذه الأحوال عادة، فلقد راح شبح المرأة المنتحرة يطارد العاشقين حتى اختفى الرجل.

وكانت العمة كلارا تهواه وتحبه حبا طاغيا، فلما هجرها أدركت أن عين الله ساهرة لا تغفل.. لقد عرفت الله أخيرا، ومن هنا استمسكاها هذا بأهداب الدين، الشيء الذي لم تكن تتحلى به من قبل. ومن هنا أيضا يقر قرارها على أن تقضي البقية الباقية من حياتها في التوبة والإنابة والتفكير عن آثامها.

وهي لذلك تشرع في تهذيب كل ما تلقاه وإصلاح من تتصل به، ومن ثمة تدخلها في حياة الآخرين، وتجسسها على العشاق الأبرار والمحبين الأطهار، ممن

تجمعهم الخلوات يتباثون ويتشاكون ولا يأثمون، إنها تضيق بطهرهم، وهي لهذا تحضهم على الإثم وتزين لهم زلات الشياطين.

إنها باختصار تصبح لعنة على الهيئة الاجتماعية كلها، والدنيا جميعا والمؤلف الذي يريد أن يكتب عن ذلك مسرحية لا يكون قد حصل على مقدمته المنطقية بعد، بالرغم من كل تلك المعلومات. لا بأس.. ما دام أن قصة حياة العمة كلارا قد أخذت تتشكل وتتخذ صورتها الواضحة مع ذاك.. وما لم تزل ثمة نهايات كثيرة سائبة لم تترابط أوصالها بحيث يستطيع الكاتب أن يعود إليها فيما بعد، عندما يكون قد وفق إلى مقدمته المنطقية، أعنى فكرته الأساسية. والسؤال الذي يصح أن يجابهنا الآن هو: ترى.. كيف يمكن أن تكون نهاية هذه المرأة؟ هل يمكن أن تترك هكذا إلى آخر لحظة في حياتها وهي تباشر التدخل في شئون الناس وتسعى بينهم بالدس والوقيعة وتكرثهم بالمصائب والويلات؟ كلا بالطبع. ولكن لما كانت العمة كلارا لا تزال حية ترزق، ولا تنفك تقوم بشناعاتها في غير رفق أو هوادة، فواجب المؤلف أن يقرر ماذا تكون نهايتها، ليس في الواقع، ولكن في المسرحية.

والواقع أن العمة كلارا قد تعيش حتى تبلغ المائة، ثم تموت في حادث أو تقضي حتف أنفها.. موتا هادئا لا ينغصها فيه مرض، ولا تسبقه علة. فهل تكون مثل هذه الموتة مما يساعد المسرحية أو يكسبها أية ميزة؟ كلا.. بالطبع فالحادث الطارئ شيء دخيل وليس من صلب الرواية ولا صلة لها بمنطقها وتسلسل حوادثها. والمرض والموت والهادئ وحتف أنف صاحبه هو من هذا القبيل أيضا.. أعني أنه لا ينفع الرواية في شيء. وعلى هذا، فموت كلارا –إن كانت نهاية المسرحية هي الموت– يجب أن يأتي من صميم أعمالها، وأي بأس في أن يظهر رجل، أو أن تظهر امرأة من ضحايا فينتقم أو تنتقم منها، ويرسلان روحها إلى باريها؟ وهي لا تبالي إذا اجتاحها فورة من غيرتها العمياء أن تتجاوز كل حدودها فتثور بالدين وتتحدى الديان. مما تكون نتيجته حرمانها وطردها من حظيرة الرحمن؟ أو لعلها تجد نفسها في مثل هذه الظروف المثيرة للشبهات المخلة بالشرف لا مفر

لها من الانتحار الذي يخلصها مما يحيق بها من بلاء.

إن أي نهاية من هذه النهايات المحتملة يختارها الكاتب، ستنبئ فيه المقدمة المنطقية عن نفسها.. تلك المقدمة التي يكون مضمونها:

"إن أي تطرف، مهما كان نوعه، يؤدي بصاحبه إلى التهلكة".

والآن.. هأنتذا تعرف ابتداء مسرحيتك ومنتهاها، بعد إن لم تكن تعرف من أمر عمتك كلارا، ابتداء، إلا أنها امرأة مشوشة اختلط عليها أمر دنياها وأن هذا الاختلاط قد انتهى بها إلى الانتحار بعد أن فقدت الإنسان الوحيد الذي أحبته في إخلاص ووفاء، ولم تحب غيره قط، وأن هذه المأساة قد مهدت لها السبيل رويدا رويدا إلى التمسك بأهداب الدين تمسكا يبلغ حدود الحماسة والتعصب، وأن تعصبها هذا أودى بحياة أناس أبرياء، مما أودى بحياتها هي من جراء ذلك.

كلا.. إن أحدا لا يلزمك بأن تبدأ مسرحيتك بمقدمة منطقية، أعني فكرة أساسية، بل في إمكانك أن تبدأها بشخصية من الشخصيات المسرحية أو بحادثة، أو حتى بفكرة بسيطة، ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة بعد هذا وتكبر، ومن ثم يكشف الموضوع عن نفسه بنفسه قليلا قليلا، وسيكون لديك ما فيه كفايتك من الوقت لكي تجد مقدمتك المنطقية في مجموع ما تقدمه من مادتك المسرحية فيما بعد، والمهم هو أن تجد هذه المقدمة.

فإذا سألتني:

هل أستطيع أن أستحدم مثل هذه المقدمة: "الحب العظيم يتحدى الموت نفسه" دون أن يتهمني أحد بانتحال أفكار الغير أو بالسطو على آثارهم؟ أجبتك:

في إمكانك أن تستخدمها وأنت آمن مطمئن وإن كانت البذرة هي نفس البذرة في روميو وجولييت. لأن مسرحيتك ستكون من نوع آخر لأمراء، لأنك لم تر قط في حياتك ولن ترى في حياتك على الإطلاق، شجرتين من أشجار البلوط

تشبه إحداهما الأخرى تمام الشبه، فشكل الشجرة وارتفاعها وقوتها أمور تتقرر بحسب التربة والمكان وظروف البيئة التي تلقى فيها البذور وتفرخ. والكتاب المسرحيون من هذا القبيل تماما. وأنت لن تجد كاتبين مسرحيين يفكران تفكيرا واحدا أو يكتبان بطريقة واحدة على الإطلاق. ويستطيع عشرة آلاف كاتب مسرحي أن يستخدموا مقدمة منطقية -أي فكرة أساسية- واحدة كما كانت الحال منذ أيام شكسبير، لكنك لن تجد مسرحية من مسرحياتهم مشابهة لمسرحية أخرى إلا في فكرتها الأساسية ولن يخفي ذلك على عرفانك، ولا على مقدار فهمك للطبيعة البشري، ولا على ما آتاك الله من تفكير ولب.

وقد تسألني:

"وهل ممكن كتابة مسرحية ذات مقدمتين منطقيتين؟"

هذا ممكن. إلا أن مسرحية من هذا القبيل لا يمكن أن تكون مسرحية جيدة. وآية ذلك أنك لا تستطيع أن تسير في اتجاهين مختلفين في وقت واحد. إن الكاتب المسرحي يجد من العناء ما فيه الكفاية لكي يقيم حجته على فكرة أساسية واحدة، فكيف به أمام فكرتين أو ثلاث؟ إن المسرحية التي تشتمل على أكثر من فكرة واحدة لا يمكن إلا أن يسودها التشويش والاضطراب.

ورواية "قصة فيلادلفيا"[1] للكاتب فيليب بارى F.Barry هي رواية من هذا الطراز، والفكرة الأولى في هذه المسرحية هي:

([1]) ملهاة The Philadephia للكاتب الأمريكي فيليب بارى -تتكون من ثلاثة فصول وقد صدرت سنة ١٩٣٩ ، وبطلتها تراسي لورد امرأة طالق ذات كبرياء وزهو وعجب، لا تستطيع أن تتسامح أو تغض الطرف عن أخطاء الآخرين، لكنها لا تلبث أن تجد أنها هي أيضا تقع في أخطاء شنيعة ولها زلات أشد من زلات الأخرين وهي زلات لا تكاد تقع فيها حتى ترى أنها تتخلى عن كبريائها وزهوها وتصبح إنسانة صافية الإنسانية.

ولعل المؤلف يريد أن يقول لنا أن العلية ليسوا جميعا ذوي كبر حقيقي وتيه بل ربما كانوا ذوي بصيرة -تهديهم إلى الجادة وطريق الخير حينما تتنبه ضمائرهم إلى ذلك.. ورب وضيع الأصل لئيم العنصر يظل هكذا مهما ارتفع في سلم الحياة.

"التضحية من كلا الجانبين أمر لابد منه لزواج ناجح".

أما الفكرة الثانية فهي:

"إن امتلاك الإنسان للمال أو عدم امتلاكه إياه ليس وحده هو الأمر المسئول عن أخلاقه".

وثمة مسرحية أخرى من هذا النوع هي مسرحية القبرة Skylark لصاحبها سامسون رفائيلسون S.Raphaelson وفكرتاها الأساسيتان هما:

"المرأة الواسعة الثراء بحاجة إلى مرساة تشدها إلى بر الحياة" و:

"الرجل الذي يحب زوجته يجب أن يضحي من أجلها".

ولا تمتاز هذه الروايات باشتمالها على مقدمتين فحسب، بل إن كلا من مقدمتيها هامدة خامدة وطريقة تقريرها والتعبير عنها طريقة رديئة أيضا.

إن التمثيل الفائق، والإخراج الشائق، والحوار البديع، قد يتضمن نجاح المسرحية في بعض الأحيان، إلا أن هذه أمور لن تعطينا وحدها مسرحية بديعة شائقة.

ولا يذهبن بك الظن إلى أن كل رواية أخرجت على المسرح تشتمل على مقدمة منطقية واضحة محدودة، وإن كان هناك فكرة وراء كل رواية، فمسرحية موسيقى الليل Night Music لكاتبها كليفورد أودتس[1] C.Odets تشتمل على هذه المقدمة:

---

[1] كليفورد أودتس Clifford Odets (١٩٠٦–) ممثل وكاتب مسرحي أمريكي ناجح –ولد في فيلادلفيا وتعلم في نيويورك واشتغل ممثلا بالفرق الجوالة ثم انضم إلى الـ Group Theatre ثم إلى الـ Group Theatre وبدأ حياته الأدبية بكتابة القصة الطويلة ثم تفرغ للتأليف المسرحي. ومن أنجح حياته روايته ضد النازية Till the Day I

"يجب على الشباب أن يواجهوا الدنيا بقلوب جريئة"

فهذه الفكرة، إلا أنها ليست مقدمة منطقية فعالة واضحة الهدف.

وثمة رواية أخرى ذات فكرة، إلا أنها فكرة مشوشة مهوشة. تلك هي رواية "زهرة العمر "The Time of your Life" ومقدمتها: "الحياة عجيبة: وهي عبارة مطاطة لا شكل لها ولا طعم ولا رائحة. إنها وعدم وجود فكرة أساسية منطقية سواء بسواء.

وقد تسألني:

"إن من العسير أن نقرر تماما ما هي العاطفة الرئيسية في مسرحية من المسرحيات، ومن ذلك مثلا رواية روميو وجولييت. فلو أن هذه الخصومة بين الأسرتين كانت غير موجودة لأمكن أن يعيش الحبيبان في أمن وفي دعة.

وإنه ليبدو لي أن الكراهية – وليس الحب – هي العاطفة الرئيسية في هذه الرواية".

أما أنا فأجيب على هذا بسؤال مثله:

"هل خضع الحب بين الحبيبين لتلك الكراهية بين العائلتين؟ كلا، بل العكس هو الذي حدث. لقد زادت الخصومة بين أسرتيهما حبهما لهيبا، ولقد ضاعف حبهما خصومة الأسرتين حدة وشدة، لقد فكر كل منهما في التناول عن لقب الأسرة التي ينتمي إليها، وكانا بذلك يتحديان تلك الخصومة المخيفة الناشئة بين الأسرتين، ثم انتهى بهما الأمر أخيرا إلى بذل روحيهما في سبيل الحب، وبهذا

Die ثم Awake&Sing ثم Paradise lost ثم Golden Boy التي أنقذت الجروب من إفلاس مؤكد ثم Night Music (١٩٤٠) ثم Clash by Night (١٩٤١).

ويعيب النقاد على أودتس أن مقدمات رواياتها أي أفكارها الأساسية غير مقنعة وشخصياتها الوضيعة شخصيات تغثي النفس –ودفاعه عن الطبقات الفقيرة الوضيعة هو الذي أكسبه محبة الجماهير.

تلاشت الخصومة وزالت الكراهية، وبقى الحب، لقد كان الحب معرضا لتجربة مريرة في جحيم الكراهية، فخرج منها ظافرا بأعلام النصر الخفاقة المرفرفة. إنه حب لم تكن الكراهية أصلا له ولا سببا، لكنه كان حبا نما وترعرع بالرغم من وجود الكراهية، وعلى هذا، فالحب هو العاطفة الأساسية في روميو وجولييت".

وأنت تسألني:

"أنا ما زلت غير مستطيع أن أجزم ما هو الاتجاه الأساسي أو العاطفة الغالبة في هذه المسرحية".

وأنا أقول لك:

"لنأخذ مثالا آخر هذه المرة.. لنأخذ "الأشباح" للكاتب ابسن مثلا.

إن المقدمة المنطقية أو فكرة هذه الرواية الأساسية هي:

"إن آثام الآباء تقع على رءوس الأبناء".

فهلم ننظر أن كان هذا صحيحا. لقد كان الكابتن آلفنج رجلا عربيدا وذا غزوات ومغامرات قبل زواجه وبعده. ولقد مات هذا الرجل بسب مرض الزهري الذي أصيب به بسبب غزواته ومغامراته الشهوانية. وترك من ورائه ابنا ورث عنه هذا المرض الوبيل. وقد كبر أوزوالد —هذا الابن البائس– ليكون شخصا مدخول العقل زائغ التفكير، قسم له أن يموت في كنف والدته بعد آلام وغصص مبرحة.

وهذا هو الموضوع الرئيسي للمسرحية أما ما عدا ذلك، ومنه هذا الحب الذي نما بين أوزوالد وبين الخادمة، ففروع من الموضوع الرئيسي، أعنى المقدمة أو الفكرة الأساسية للرواية التي تتناول —كما لا يخفي– مشكلة الوراثة.

شرعت الكاتبة المسرحية ليليان هلمان[1] L.Hellman مرة تكتب رواية عن فكرة اقتبستها من أحد التقارير التي كتبها وليم رفهد w.Roughhead عن المحاكمات الاسكتلندية القديمة. ومما جاء في تلك التقارير ولفت نظر ليليان من حوادث سنة ١٨٣٠ أو حوالي هذه السنة أن فتاة هندية نجحت في القضاء على إحدى المدارس البريطانية. وكانت أولى الروايات الناجحة التي كتبتها ليليان هلمان واسمها "ساعة الأطفال The Children's Hour" تدور حول هذا الموقف على ما ذكره "روبرت فان جلدر R.Van Gelder" في جريدة النيويورك تيمس في الحادي والعشرين من أبريل سنة ١٩٤١. وإليك ما دار بين المحرر وبين المؤلفة عن هذا الموضوع:

لقد تحدثت الآنسة هلمان تقول:

---

(1) ليليان هلمان –أشهر كاتبة مسرحية تعيش اليوم في الولايات المتحدة وقد ظهرت أولى رواياتها ساعة الأطفال The Children's Hour سنة ١٩٣٤ على مسرح برودواي فنالت نجاحا كبيرا ومكثت معروضة موسمين متتالين. والرواية كما يذكر المؤلف تدور حول إشاعة خبيثة روجتها فتاة هندية عن مدرستين –تديران مدرسة للبنات واتهمتهما فيها ظلما بأن لهما علاقات جنسية شاذة شائنة مما كان له أسوأ الأثر في نفوس أمهات الأطفال.
فسحبن بناتهن من المدرسة وبذلك أغلقت المدرسة أبوابها "والرواية تمتاز في فصليهما الأولين بالتحليل النفسي العميق وقد نجحت تجاريا كبيرا وأن كان النقاد المسرحيون وعلى رأسهم الإدريس نيكول قد ضاقوا بموضوعها الذي جعل من فتاة صغيرة مصدرا لكل هذا الشر المفترى.
ثم كتبت بعد ذلك روايتها: الأيام التالية Days to come (١٩٣٦) ويدور موضوعها حول العمل والعمال وهي وإن كانت مسرحية قوية إلا أن موضوعها لم يكن من الموضوعات التي اشتهرت ليليان بالإجادة فيها.
وظهرت روايتها العظيمة: الثعالب الصغيرة little Foxes كما ظهرت روايتها الرابعة: الرقابة على نهر الرين. Watch on the Rhine سنة ١٩٤١ وروايتها: The Searching Wind سنة ١٩٤٤.
وتقف ليليان هلمان في مسرحياتها هذه موقفا وسطا بين الكتاب الاجتماعيين وكتاب المذهب الواقعي الذين يعنون عناية شديدة بوصف الأخلاق وتصوير النفوس البشرية. ولا سيما النفوس الشريرة الموغلة في حب الأذى كهذه الطفلة التي تسببت في خراب مدرسة البنات بفريتها على السيدتين البريئتين في رواية "ساعة الأطفال" وكهذه المرأة الشنيعة رجينا جدنز R.GIDDENS بطلة الثعالب الصغيرة التي تقتل زوجها وتسرق أخويها لكي تسيطر على أحد المصانع وتكون صاحبة الكلمة العليا على العمال فيه.. أو كهذا الكونت الروماني بطل رواية "الرقابة على نهر الرين" وهو أحد عملاء الفاشت الذي يقتله بطل حر من اللاجئين الألمان.
وفي سنة ١٩٤٧ ظهرت روايتها: جزء آخر من الغابة the ForestAnother Port of وتعود فيها إلى موضوعاتها النسائية القديمة.

عندما كنت أكتب روايتي "الثعالب الصغيرة" ضربت فيها على نغمة روايتي: "الرقابة على نهر الرين" تلك الرواية التي ضمنتها فكرة تلك الرواية، وهي الفكرة التي أخشى ألا تكون فكرة هامة ولا شائقة. ليكن.. أن ثمة مدينة أمريكية صغيرة في الجزء الأوسط من غرب الولايات المتحدة، مدينة عادية، أو قل أنها مدينة منعزلة قليلا إن لم تكن عادية أو كغيرها من المدن، وكانت الحضارة الأوروبية تأخذ سبيلها إلى تلك المدينة في صحبة زوج وزوجة أوربيين من ذوي الألقاب توفقا فيها قليلا وهما في طريقهما إلى الشاطئ الغربي. ولقد عرضت لي فكرة أثارتني تماما، لقد فكرت في استبقاء هذين الثعلبين الأوربيين للعمل في تلك المدينة. لكني ما كدت أشرع في كتابة روايتي على هذا الأساس حتى رأيتني أقف، ولا أستطيع المسير، لقد كانت بداية طيبة، لكن العربة لم تلبث أن توقفت وانغرست في الرمال".

"ثم عرضت لي فكرة أخرى فيما بعد. لقد ساءلت نفسي عما يحدث من الانفعالات النفسية في هذين القلبين. قلبي ذلك الزوج الأوربي وزوجته الأوربية، اللذين كانا يتضوران جوعا في أوربا ثم وجد نفسيهما ضيفين مكرمين في منزل بعض الأثرياء الأمريكيين؟ ماذا يمكن أن يعود عليهما من كل هذا التجوال المهلك. ومن تناولهما تلك الأقراص المنومة لطول ما يعانيان من أرق، ومن تلك الأطعمة الشهية الفاخرة التي تقدم ولا يأكلها أحد إلخ إلخ.. إن تلك الرواية توقفت هي أيضا ولم أستطع المضي في كتابتها وظلت تقلقني وتشغل بالي، وظل طيف الزوجين الأوربيين يغازلني ويداعب خيالي باستمرار؛ وكنت ربما قضيت الأمسية كلها وشطرا من الغد اتعقب الخطوات كلها التي جعلتني أمزج بين هاتين الروايتين في رواية "الرقابة على نهر الرين". إن الزوجين الأوربيين ذوي الألقاب لا يزالان في الرواية إلا أنهما فيها شخصيتان ثانويتان. إن الأمريكيان قوم ظرفاء، وفيهم غير الظرف شمائل أخرى. لقد تغير كل شيء، ومع هذا فالرواية الجديدة لا تزال فرعا من الروايتين القديمتين.. دماؤها من دمائهما وحياتها من حياتهما".

وقد يمضي الكاتب المسرحي في كتابة إحدى مسرحياته أسبوعا بعد أسبوع قبل أن يكتشف أنه إنما يحتاج إلى مقدمتها المنطقية أي فكرتها الأساسية التي تدله على المقصد الذي يبتغيه من مسرحيته، فهلم تتقص فكرة من الفكر التي سوف تنتهي في أناة وفي بطء إلى فكرة أساسية، ولنفرض أنك تريد كتابة مسرحية عن الحب.

ترى أي نوع من الحب، هذا الذي تريد الكتابة عنه؟ حسن.. إنك تعتزم أن يكون حبا عظيما، الحب الذي يتغلب على هوى النفس، وعلى الكراهية وعلى الخصومة، الحب الذي لا يمكنك أن تشتريه أو تساوم عليه أو تعاكس فيه، الحب الذي يسيل الدموع من أعين المتفرجين لهول التضحية التي يقدم عليها الحبيبان، كل من أجل صاحبه، وذلك عندما يتجلى لهم انتصار الحب على كل ما عداه. فهذه هي الفكرة إذن، وهي فكرة لا بأس بها. لكنك لا تعرف لمسرحيتك فكرة أساسية، أعنى مقدمة منطقية لن تستطيع أن تكتب مسرحيتك حتى تهتدي إليها.

على أن فكرتك البسيطة هذه عن الحب الذي تريد أن تجلوه في مسرحيتك تنطوي على مقدمتك المنطقية وأنت لا تدري.. مقدمة فيها شيء من الوضوح وإن كانت مضمرة إلى حد ما.. فاسمع: "الحب يتحدى كل شيء ويقاوم الناس جميعا".. ولكن هذه المقدمة مقدمة عائمة وفيها غموض. إنها تقول كثيرا ولهذا فهي لا تقول لك شيئا. فما هو هذا أل –كل شيء.. ومن هم أولئك– الناس جميعا؟ في وسعك أن تجيب على هذا بأن المقصود هو العقبات التي تعترض سبيل حبك. ولكن هذا يجعلنا نسألك سؤالا جديدا هو: وأي عقبات تعني؟ فإذا قلت إن الحب يستطيع أن يقلقل الجبال، كان هذا مبررا لنا لكي نسألك، وما غناء هذا الكلام وأي فائدة فيه؟ إن واجبك أن تبين في مقدمتك بكل وضوح كيف بكون ذلك الحب عظيما؟ بين بجلاء ما هي غايتك وإلى أي مدى سوف يمضي إلى تلك الغاية.

ولنمض إلى آخر الشوط، ولنصور حبا يبلغ من عظمته أنه يقهر كل ما يعترض سبيله حتى الموت نفسه. وهنا تنكشف مقدمتنا على ضوء هذا السؤال: "وهل الحب يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه؟ وسيكون الجواب في هذه الحالة: "نعم".. ونعم هذه كلمة تعين الطريق الذي سوف يسلكه الحبيبان. إنهما سوف يتجرعان كئوس الردى من أجل الحب. وهذه مقدمة إيجابية فعالة، ولهذا فانت عندما تسائل نفسك عما يتحداه الحب، فالراجح أنك سوف تجيب بلهجة قاطعة: "إنه الموت" ونتيجة لهذا فأنت لن تعرف فقط إلى أي مدى يريد حبيباك أن يمضيا، بل سوف، تكون قد المعت إلى نوع هذين الحبيبين، وإلى صنف الشخصية والخلق اللازمين فكل منهما لكي يمضيا بهذه المقدمة المنطقية إلى نتيجتها المنطقية.

هل يمكن أن تكون هذه الفتاة، بطلة مسرحيتك، فتاة ساذجة غبية، باردة العاطفة، تجيد حبك المكائد؟ كلا بالطبع.

وهل يمكن أن يكون الشاب أو الرجل بطل المسرحية، رجلا سطحيا، هوائيا طياشا؟ كلا بالطبع إلا إذا كانا كذلك حتى يلتقيا. وحينئذ يبدأ النضال.. يبدأ أولا ضد حياتهما التافهة التي كانا يحييانها وضد أسرتيهما وديانتهما وجميع العوامل الأخرى التي تعمل متحدة ضدهما بعد ذلك وكلما قدم عليهما العهد ازدادا تفانيا وقوة وتصميما حتى لا يباليا آخر الأم أن يتحديا الموت نفسه ولا يكون أشهى إليهما من أن يطويهما قبر واحد.

فإذا كانت لك مقدمتك المنطقية الواضحة، المقدمة التي تنتهي إلى نتيجتها المحتومة، لتكشف مجمل موضوعك من تلقاء نفسه تقريبا ولا يكون عليك إلا أن تحكم نسجه وتزيد في إتقانه وتضيف التفصيلات الدقيقة واللمسات الشخصية.

إننا نسلم لك بأنك، إذا اخترت هذه المقدمة السالفة. "الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه" فإنك تكون مؤمنا بذلك ولابد. بل واجبك يقتضيك أن تكون مؤمنا به، مذ كنت تحاول أن تقنعنا بهذا وتقيم الدليل عليه. إن واجبك يقتضيك أن تبرهن لنا على أن الحياة تكون تافهة ولا قيمة لها بدون الحبيب المنشود. وإذا لم تكن تؤمن بهذا عن عقيدة وإخلاص فسوف تقاسي الأمرين إذا حاولت الوصول إلى مثل ما يفيض به قلب نورا في رواية: "بيت دمية" أو ما تفيض به مأساة: "روميور وجولييت" من قوة الانفعال وفورة العاطفة.

ويمكنك أن تسأل عما إذا كان شكسبير أو موليير أوابسن ممن كانوا يؤمنون بمقدماتهم المنطقية التي تؤدي إلى نتائج منطقية محتومة؟ إن هذا يكاد يكون الحق الذي لا ريب فيه. وإلا فقد كانوا من قوة العبقرية بالحد الذي كان يجعلهم يحسون ما كانوا يصفون وأن يعيدوا إلى الحياة الحارة النابضة الدافقة حياة أبطالهم وأن يعيدوها بهذه الدرجة من الفيض القوي الجياش الذي يجعل المتفرجين يقتنعون بإخلاصهم وصدق إحساسهم.

وكيفما كان الأمر فالواجب يقتضيك ألا تكتب شيئا لا تؤمن به، ولا يغامرك صدق الإحساس بما فيه. إذ يجب أن تكون فكرة موضوعك الأساسية عقيدة تؤمن أنت بها قبل أن يؤمن بها غيرك. حتى يمكنك إقامة الدليل على صحتها عن إيمان وتثبت. وإذا فرض أن كانت هذه الفكرة مما لا يقبله عقلي أنا فلا يصح أن تكون كذلك عندك أنت.

ومع أن أحدا لا يفرض عليك أن تذكر مقدمتك المنطقية في حوار مسرحيتك فيجب أن يعرف الجمهور فحوى الرسالة التي تتقدم إليها بها. ومهما يكن شأن تلك الرسالة فواجبك يقتضيك أن تقيم الدليل عليها.

لقد رأينا كيف أن الفكرة التي تكون عادة البادرة الأولى لأي مسرحية من

المسرحيات قد ترد على خاطرك في أي وقت من الأوقات. كما رأينا لماذا يجب تحويل هذه الفكرة أو البادرة الأولى إلى مقدمة منطقية من المقدمات التي تؤدي إلى نتيجة محتومة. وأن تحويل هذه البادرة إلى مقدمة منطقية ليس من الأمور الشاقة. والآن تستطيع أنت أن تجلس لتبدأ كتابة مسرحيتك عفو الخاطر وكيفما اتفق ما دامت جميع الأجزاء الضرورية التي تتألف منها هذه المسرحية موضوعة في أمكنتها المعلومة.

وقد يحدث أن تكون قصة المسرحية متكاملة في رأسك. إلا أنك تكون لا تزال مفتقرا إلى مقدمتك المنطقية. فهل تستطيع الشروع في كتابة المسرحية؟ الأفضل لك ألا تفعل مهما خيل إليك أن الموضوع مهيأ وعلى أهبة الاستعداد. إن الغيرة إذا كانت تؤكد النهاية الحزينة فلربما بدا لك أن تكتب مسرحية عن الغيرة. ولكن هل فكرت في المصدر الذي يثير تلك الغيرة ويؤجج نيرانها؟ أيكون هذا المصدر هو ما في بطلتك من غزل وولع باللعب بقلوب الرجال وخلب ألبابهم؟ أيكون مصدرها انحطاط منزلة الرجل وما فيه من نقص؟ أيكون سبب هذه الغيرة هوا ما يوليه أحد أصدقاء العائلة لحبيبة الرجل من عناية ورعاية؟ أيكون ناشئا من ضيق الزوجة –الحبيبة؟– بزوجها وعدم حبها له؟ أيكون ناشئا من أن للزوج عشيقة يفضلها على زوجته؟ أيكون مصدره هو ما تبذله الزوجة لعشاقها لكي تساعد زوجها المريض؟ أيكون منشؤه مجرد الشك وسوء الفهم؟.

إن كلا من هذه الاحتمالات لابد له من مقدمة منطقية خاصة به دون غيره، مثال ذلك:

"إن الاختلاط في أثناء الزواج يؤدي إلى الغيرة ثم إلى القتل" فأنت إذا جعلت من ذلك مقدمتك المنطقية –أعني فكرتك الأساسية– فلابد أن تعرف الداعي الذي أدى إلى الغيرة في هذه الحالة الخاصة، وأنه داع يؤدي بالشخص المختلط أما إلى أن يقتل وإما إلى أن يقتل، وسوف توحي المقدمة المنطقية بالطريق

الذي لا طريق غيره الذي يجب عليك أن تسلكه لكي تصل إلى نتيجة هذه المقدمة. إن ثمة مقدمات كثيرة يمكن أن تعالج موضوع الغيرة. إلا أنه لا يوجد إلا قوة محركة واحدة في مقدمتك هذه يمكن أن تصل بروايتك إلى نتيجته المحتومة. فالشخص المختلط يتصرف تصرفات تختلف عن تصرفات الشخص غير المختلط، أو تصرفات امرأة تبيع نفسها لكي تبقى على حياة زوجها. وبالرغم من أن الموضوع قد يكون مرتبا في ذهنك، أو حتى فوق الورق، فإنك لا يمكنك الاستغناء بحال من الأحوال عن المقدمة المحددة الواضحة المعالم التي تؤدي إلى نتيجة سليمة معقولة.

إنه لمن الحمق بل العته أن تجري وراء التماس المقدمات المنطقية ما لم تكن مقدمة مسرحيتك كما بينا ذلك آنفا عقيدة راسخة في قلبك تستيقنها وتؤمن بها. إنك تعرف ما يخامر قلبك من المعتقدات التي تؤمن أنها هي الحق الذي لا ريب فيه، فانظر في هذه المعتقدات وقلبها على وجوبها ولعلك أن تكون ممن يهتمون بدراسة الإنسان وما فطر عليه من طبائع وركب فيه من غرائز. فخذ إذن واحدة من هذه الخصائص التي تتميز بها النفس الإنسانية فلا تلبث أن تجد بين يديك مادة موفوره لكثير من الفكر الأساسية. أعنى المقدمات المنطقية التي تؤدي إلى ما تشتهي من نتائج.

هل تذكر تلك الخرافة التي يرويها الرواة عن ذلك العصفور الأزرق المراوغ الختال؟ لقد زعموا أن رجلا راح يطوف في الدنيا كلها باحثا عن عصفور السعادة الأزرق الشادي، فلما يئس من العثور عليه عاد أدراجه إلى وطنه الأول آسفا مهموم القلب. ثم لا يكاد يستقر هناك حتى يجد أمنيته التي طاف بالدنيا كلها من أجلها تنتظره في نفس البلاد التي لم يبحث فيها من قبل عنها.. لقد كانت هناك طوال هذه الأيام والسنين التي قضاها في أركان العالم باحثا عنها. وما كان أفر بها إليه لو عرف كيف يجدها. وما كان أغناه عن نجشم هذه الأسفار كلها. وأنت كذلك.. ما

أغناك عن تعذيب نفسك وتجشيم فؤادك مغبة البحث عن فكرة أساسية لروايتك، لأن أي إنسان آتاه الله عددا قليلا من المعتقدات القوية الراسخة يكون منجما لا يفنى من الأفكار الأساسية الصالحة، والمقدمات المنطقية الناضجة التي تؤدي إلى نتائجها المحتومة المعقولة.

ولنفرض أنك وجدت بالفعل مقدمة منطقية في جولاتك التي قمت بها وأنت تبحث عن طائر السعادة المغرد، أنك لن تلبث أن تكتشف أن هذه المقدمة على أحسن الوجوه مقدمة غريبة عليك لأنها مقدمة طارئة، مستوردة، لم تنشأ معك، وحيث نشأت أنت.. أنها ليست جزءا من نفسك، والمقدمة الجيدة هي المقدمة التي تصور نفس المؤلف وتردد أنفاسه.

ونحن نسلم معك بأنك تريد أن تكتب مسرحية جيدة، مسرحية تستحق الذكر، وخليقة بالخلود. والغريب العجيب من أمر المسرحيات كلها، بما في ذلك مسرحيات المهازل Farces تكون مسرحيات جيدة حينما يشعر مؤلفها أن لديه شيئا مهما يريد أن يقوله، وليس مجرد شقشقة وهراء يرسله في الهواء.

فهل هذا ينطبق على ذلك النوع الخفيف من أنواع المسرحيات التي من قبيل مسرحية الجريمة. لنر. إن لديك فكرة رائعة لمسرحية يرتكب فيها واحد من الناس "الجريمة الكاملة" وهأنتذا تسوقها بأدق تفاصيلها حتى يثبت في روعك أنها قصة مثيرة، وأنها سوق تذهل جمهور المتفرجين وتعقد ألسنتهم من شدة الدهشة، لكنك لا تكاد تسردها على أحد أصدقائك حتى تراه وقد انقبض وتسرب إليه الملال، وهنا تشعر بما يصدمك ويخيب آمالك..

وهأنتذا تتساءل: ترى؟ ما موضع النقض فيما سردت من هذه القصة على صديقي؟ ولعلك تفضل في هذه الحالة أن تتعرف آراء الآخرين. وأنت تنفذ هذه الفكرة بالفعل، وتحصل على شيء من التشجيع يسوقه إليك من أردت أن تتعرف

إلى آرائهم في رقة وتأدب.. ومع هذا فأنت تشعر بينك وبين نفسك بأن قصتك لا تروقهم ولا تقع من نفوسهم موقع الاستحسان..

فهل هم جميعا قوم بله تافهو الأفهام ولا أحلام لهم؟ ترى؟ ألم يستطيعوا تقدير قصتك حق قدرها؟ أم أن قصتك هي التي تستحق ذلك لتفاهتها وهوان أمرها؟ إن الشك يأخذ في التسرب إليك من حيث قيمة هذه القصة وإنك لتعود إليها لتجري فيها قلمك ولتتناولها بالتبديل والتغيير. إنك تعيد كتابتها فتضيف فيها هنا وتحذف منها هناك، ثم هأتتذا تعود إلى أصدقائك مرة ثانية تعرض عليهم مسرحيتك في ثوبها الجديد، وهم بالطبع ملمون بموضوعها الذي عرضته عليهم من قبل وإن كنت قد رفوت منه مارفوت وعدلت من أمره ما عدلت.. لكنهم لا يتملقونك هذه المرة، بل هم يبدون لك مللهم وضيق صدورهم، والقليلون منهم يبدون لك هذا الملل في صراحة وإخلاص وصدق، ويسقط في يديك، وتستولى عليك الحسرة وخيبة الأمل، لأنك لا تزال جاهلا أسباب الضعف في مسرحيتك، وإن كنت تعلم علم اليقين أنها فعلا مسرحية رديئة، وإنك لتشعر نحوها بالكراهية.. بل تحاول أن تنساها وتطرحها وراء ظهرك.

ونحن وإن لم نر مسرحيتك هذه لنستطيع أن نقول لك ما هو موضع الضعف عليها، وما هو عيبها، إنها مسرحية تفتقر إلى المقدمة المنطقية السلبية الواضحة، مسرحية لا تشتمل على فكرة أساسية مستقيمة يمكن أن تنتهي إلى نتيجة منطقية يطمئن إليها العقل وتستريح إليها النفس. والمسرحية التي لا تشتمل على مقدمتها المنطقية الواضحة.. أعني الفكرة الأساسية الإيجابية التي تصل إلى الأفهام في غير لبس ولا إبهام تكون على الأرجح بل على ما هو أكثر من الأرجح، مسرحية ذات شخصيات هامدة، خامدة، ولا أثر للحياة فيها.. شخصيات لا تدري لماذا أمكن أن توجد، إنها لا تعرف مثلا لماذا كتب عليها أن تقترف هذه الجريمة الكاملة، وكل عذرها في ارتكاب تلك الجريمة هو أنك أمرتها بارتكابها فارتكبتها، وتكون نتيجة

هذا كله أن يصبح كل ما تقوم به من أداء وما تلغو به من حوار أداء زائفا وحوارا مصطنعا خاليا من الصدق ولا يستند إلى شيء من المنطق. ولا يمكن أن يفهم أحدا شيئا مطلقا مما تقول هذه الشخصيات أو مما تفعل.

إنك قد لا تفهم هذا.. إلا أن المفروض أن الشخصيات المسرحية في أية رواية من الروايات هي شخصيات حقيقية ممن تزخر بهم الحياة الواقعية. والمفروض أن هذه الشخصيات تأتي أفعالا لأسباب هي صاحبة الأمر والنهي فيها. والرجل الذي يعتزم ارتكاب جريمة كاملة لابد أن يكون لديه مسوغ قوي ودافع عميق متأصل الجذور قمين بأن يدفعه إلى ارتكابها.

إن الجريمة ليست هدفا في ذاتها. بل الذين يرتكبون الجرائم بدافع العته أو الجنون لديهم من الأسباب والاعتبارات ما يدفعهم إلى ارتكابها. ومن واجبنا أن نتساءل أولا عن أسباب جنونهم وعما أثار السوداء في نفوسهم وحرك شهوة سفك الدم وكراهية المقتولين بين جوانبهم.. إن الأسباب التي تقبع وراء الجرائم هي التي تهمنا وتثير عوامل التشوف فينا. والصحف السيارة تعج بالأنباء المفصلة عن حوادث القتل والحرائق الجنائية وانتهاك الأعراض.. ونحن نقرؤها ثم لا نلبث بعد قليل أن تتقزز منها وتعافها أنفسنا.

فلماذا إذن نذهب إلى المسارح لكي نشاهد تمثيل هذه الجرائم إن لم يكن الدافع إلى ذلك هو اكتشاف الأسباب التي أدت إلى ارتكاب تلك الجرائم؟ ها هي ذي فتاة صغيرة لما تشب عن الطوق بعد، تقتل أمها.. فيل لفظاعة الجرم، ويا لشناعة الجناية. ولكن لماذا؟ وما هي يا ترى الخطوات المفظعة التي أدت بهذه الفتاة إلى ارتكاب جنايتها؟ إن الكاتب المسرحي الذي ينجح في عرض أكبر قدر من هذه الخطوات، هو الكاتب الناجح الذي يعطينا أحسن المسرحيات. وكلما استطعت أنت أن تعرض علينا قدرا أكبر من تصوير البيئة وتصوير مرتكب الجريمة تصويرا نفسيا وتشريحيا، وفكرته الأساسية التي بسببها ارتكب الجريمة، تلك الفكرة

التي سميناها المقدمة المنطقية التي تؤدي إلى نتيجة منطقية كما يقول علماء المنطق.. كلما استطعت أن تفعل هذا، ضمنت قدرا من النجاح لروايتك أوفر وأوفى.

إن كل شيء في الوجود مرتبط بغيره من الأشياء ارتباطا وثيقا، وأنت لا تستطيع أن تعالج أي شيء من الأشياء بوصفه شيئا مستقلا لا شأن له بغيره مما يدور حوله في الحياة العامة.

وإذا أخذ القارئ بوجهة نظرنا في ذلك لفضل ألا يجعل همه من كتابة مسرحيته وصف الطريقة التي ارتكبت بها جريمة قتل كاملة، وآثر أن يعني في كتابتها بتوضيح الأسباب والدوافع التي أدت إلى ارتكاب تلك الجريمة.

ولنستعرض الآن تلك الخطوات التي يجدر بالكاتب اتباعها وهو يرسم خطته لبناء هيكل مسرحية من مسرحيات الجريمة، لنرى كيف تتلاءم العناصر المختلفة كل منها مع سائر العناصر الأخرى.

ترى، ما عسى أن تكون تلك الجريمة؟ اختلاس؟ استيلاء على مال بتهديد صاحبه بالتشهير له والإساءة إلى سمعته؟ سرقة؟ قتل؟

لتكن الجريمة جريمة قتل إذن. ولنفرغ الآن المقاتل الذي ارتكب الجريمة لكي نتساءل عما دفعه إلى ارتكابها. هل كان الدافع إليها هو مجرد شهوة القتل؟ أو أنه ارتكبها للاستيلاء على مال المقتول، أو للانتقام منه، أو طمعا في شيء آخر، أو لتصحيح خطأ قديم من وجهة نظر القاتل؟ إن ثمة أنواعا كثيرة من الجرائم التي يجب أن تعيننا على الإجابة على سؤالنا هذا في الحال. ولنفرض أننا اخترنا الطمع ليكون الدافع إلى الجريمة لنرى إلى أين ينتهي بنا.

إن القاتل يجب أن تتحزب الأمور من حوله حتى تصل به إلى نقطة يرى فيها أن شخصا ما يعترض سبيله ويقف له بالمرصاد. أنه يبذل كل ما في وسعه لكي يؤثر

على هذا الشخص، ولكي يكتسب رضاه، وربما أفلح في اكتساب صداقته، وبهذا تتلافى أسباب ارتكاب الجريمة، ولكن.. لا.. إن الفريسة المأمولة يجب أن تكون شخصا قد قلبه من صخر، وإلا فلن تكون ثمة جريمة على الإطلاق، وبالتالي قد تكون ثمة مسرحية. ولكن لماذا يجب أن تكون الفريسة شخصا قاسيا فولاذى الفؤاد لا يمكن أن يسترضيه أحد أو ينجح في اكتساب مودته؟ هذا مالا نعرفه، ونحن لا نعرفه لأننا لم نعرف مقدمتنا المنطقية التي تؤدي بنا إلى نتيجتنا المنطقية بطريقة منطقية.

ولا بأس من أن نقف هنا لحظة لنرى ما عسى أن تؤول إليه مسرحيتنا إذا استمررنا في الكتابة بدون أن تكون لدينا تلك المقدمة: تلك الفكرة ولكن وقوفنا ذاك شيء لا داعي إليه، فنظرة سريعة إلى ما كان لابد أن نمضي فيه كفيلة بأن تظهر لنا سوء ما ينتهي إليه بناء الرواية. إن أمامنا رجلا يوشك أن يقتل رجلا آخر لأنه يقف حجر عثرة في سبيل أطماعه. فهذه فكرة طالما كانت الدافع الأساسي وراء مئات من المسرحيات، غير أنها فكرة ضعيفة متهافتة بحيث لا يمكن أن تصلح لأن تكون أساسا لمجمل مسرحية. وعلى هذا فلنمعن النظر أكثر وأكثر في العناصر التي بين أيدينا لمكي نجد مقدمة منطقية إيجابية.. أعنى مقدمة تفتح لنا أبواب الأمل والعمل.

إن القاتل سيرتكب جريمة القتل لكي يصل إلى غرضه ويحقق الهدف الذي يصبو إليه، ومثل هذا الشخص لن يكون نمطا جيدا من الرجال الأسوياء حتما، فالقتل ثمن باهظ إذا اشترى به القاتل ما تصبو إليه نفسه، وهو من أجل هذا جريمة لا يمكن أن يقدم عليها إلا شخص قاس لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلا —وهنا مربط الفرس إذن.. إن القاتل ينبغي أن يكون رجلا قاسيا ميت القلب أعمى البصيرة، أنانيا لا يرى إلا الهدف الذي تجذبه إليه أنانيته.

إن مثل هذا الشخص يكون دائما شخصا ضارا مؤذيا لا خير فيه للمجتمع، وتصور ما قد يعود على المجتمع من بلاء إذا أفلح هذا المجرم في الإفلات من نتائج ما تجني يداه، وتصور ما يعود على المجتمع من مثله إذا هو وصل إلى منصب من المناصب الكبرى ذات المسئولية.. أرجوك أن تفكر في مدى الضرر وفداحة الشرور التي يجلبها على الناس. أنه يستطيع أن يسدر في غليه إلى مالا نهاية دون أن يفكر في شيء إلا في نجاحه.. ولكن هل يستطيع ذلك حقا؟ هل يستطيع إنسان لا يمكن للرحمة أن تقف بسبيل مطامعه أن يدرك النجاح الكامل غير المنقوص؟ كلا بالطبع. فهذه القسوة التي تجعل القلوب كأنها مقدودة من حديد هي والكراهية سواء بسواء.. إنها تحمل في أطوائها بذور دمارها.. حسن جدا.. وما دمنا قد سلمنا بهذا، فإننا نكون قد وضعنا أيدينا على مقدمتنا المنطقية وهي:

"إن الطبع الأشعبي الذي لا يعرف الرحمة يؤدي إلى حتفه بظلفه".

ونحن قد عرفنا إلى الآن أن هذا القاتل سوف يرتكب جريمة من جرائم القتل الكاملة بقدر ما يمكن أن يكون الكمال، إلا أن مطامعه سوف تستحقه في النهاية، وهذا يفتح أمامنا الباب على مصراعيه لاحتمالات لا حصر لها.

ونحن قد عرفنا إلى الآن الكثير عن هذا القاتل. إلا أن ثمة الكثير أيضا مما لابد من معرفته عنه. ففهم الشخصية الروائية ليس من البساطة بهذا القدر. وسوف تتناول هذا كله في الفصل الذي خصصنها للشخصيات، غير أن مقدمتنا المنطقية هذه هي التي أمدتنا بالسمات والخصائص البارزة المميزة للشخصية الرئيسية في المسرحية.

ومقدمتنا هذه. أو فكرة مسرحيتنا الأساسية التي وفقنا إليها أو التي تقول: "إن الطمع الأشعبي الذي لا يعرف الرحمة يؤدي إلى حتفه بظلفه" هي نفسها

الفكرة الأساسية لمسرحية "ماكبث" التي كتبها شكسبير، وذلك على ما بينا من قبل.

وهناك طرق كثيرة للوصول إلى المقدمات المنطقية تختلف باختلاف الكتاب المسرحيين –وهناك من الكتاب من يستعمل أكثر من طريقة واحدة للوصول إلى مقدمته المنطقية.

فإليك طريقة أخرى غير التي ذكرنا.

لنفرض أن أحد الكتاب المسرحيين رأى وهو في طريقه إلى منزله ذات ليلة مجموعة من الصبية يهاجمون أحد المارة. إنه لا يلبث أن يغضب ويثور ويشتد به غضبه. إنهم فتيان تتراوح أعمارهم بين السادسة عشرة والثماني عشرة والعشرين– وهم بذلك مجرمون أشقياء ممن قست قلوبهم وخلت من التعقل أذهانهم، وهو يتأثر بذلك غاية التأثر حتى ليفكر في كتابة مسرحية عن جرائم الأحداث وخطايا الشباب. إلا أنه يرى أن الموضوع عويص مترامى الأطراف ولا يقف عند حد. فأي وجوهه المحددة يمكنه أن يتناول يا ترى؟ أي هذه الجرائم التي يرتكبها أولئك الأحداث يجعله موضوعا لمسرحيته لنفرض أنه اختار من بينها جريمة قطع الطريق على المارة، لأنها كانت الجريمة التي أثرت فيه، وطبعته بالطابع الذي أدى إلى تفكيره في ذاك، ثم هو يؤمن بأنها قمينة بالتأثير في جمهور النظارة بنفس الطريقة التي تأثر هو بها.

ولا يكاد الكاتب يفكر حتى يدرك أن أمثال هؤلاء الأحداث شباب أغبياء لأنهم لا يعرفون أنهم لو وقعوا في أيدي البوليس لقضوا على أنفسهم وانتهت حياتهم، إذ سوف يحكم عليهم بالسجن أكثر من عشرين عاما لقطعهم الطريق ونهب أموال الغير بالقوة. فيا لهم من حمقى بله.. والكاتب –هذا الكاتب– قد يؤدي به تفكيره بعد هذا إلى أن فريستهم أو هذا الرجل الذي يقطعون طريقه، إن

هو إلا رجل فقير لا يحمل من النقود إلا مبلغا تافها، وعم بذلك يعرضون أنفسهم، بل حياتهم، لأشد المخاطر مقابل لا شيء.

ألا ما أجمل هذا إنها لفكرة طيبة لمسرحية طيبة. وها هو ذا كاتبنا المسرحي يشرع من فوره في كتابتها، غير أن المسرحية تتأبى على الكاتب، ولا تريد أن تتقدم خطوة، وأنت لو كنت كاتبا مسرحيا لما استطعت أن تكتب رواية عن حادث من حوادث قطع الطريق. والكاتب المسرحي يثور ثائره ويحتدم غضبه حينما يشعر بعجزه عن كتابة تمثيلية عن فكرة لا يساوره الشك في حسنها ووجاهتها.

إن حادث قطع الطريق هو حادث قطع الطريق لا أكثر ولا أقل، وهو ليس بدعا في الحوادث ولا شيئا جديدا. ولكن وجهة النظر غير العادية هنا قد تكون شباب هؤلاء المجرمين. ولكن. لماذا يسرق هؤلاء الفتيان يا ترى؟ ربما كان آباؤهم لا يعنون بشئونهم ولا يلقون بالهم إليهم. وربما كان آباؤهم من العرابيد السكارى، أو الذين تستغرقهم مشاكلهم الخاصة فلا تدع لهم الوقت الكافي للعناية بأبنائهم. ولكن.. لماذا تكون هذه حالهم؟ لماذا يكبون على الشراب بهذه الصورة التي تجعلهم يهملون أبناءهم. إن في الدنيا كثيرا من أمثال الفتيان —وإن لم يكن جميع آبائهم من معتادي إدمان الشراب، ألا أنهم مع ذاك أناس لا ينطوون على مثقال درة من المحبة لأبنائهم. ولكن هل من الممكن أن يكون هؤلاء الآباء قد فقدوا كل سيطرة على أبنائهم؟ إنهم قد يكونون فقراء شديدي الفقر بحيث لا يستطيعون إعالة أولادهم. فلماذا لا يبحثون عن عمل يدر عليهم أخلاف الرزق؟ آه. لعل الكساد العام هو المسئول عن هذه الحال التي لا يجد فيها الناس عملا، والتي جعلت هؤلاء الفتيان يحيون حياتهم في الطرقات وعلى أرصفة الشوارع، فلم يعرفوا من دنياهم إلا الفقر والإهمال والقذارة تلك العوامل التي هي أقوى أسباب الاندفاع نحو الجريمة.

وليس الأطفال وحدهم هم الذين يعج بهم ذلك القطاع الموبوء من قطاعات الحياة. فالألوف المؤلفة من أمثالهم في طول البلاد وعرضها، الألوف المؤلفة من فقراء البشر يضطرهم شطف الحياة إلى الجريمة كمخرج مما هم فيه من بؤس ومتربة. إن الفقر هو الذي دفع بيديه في ظهورهم دفعا. أنه هو الذي شجعهم على أن يصبحوا مجرمين. فهذا هو السبب إذن.

"إن المسغبة –أعنى الفقر الشديد. تشجع على الجريمة"

وهكذا نجد مقدمتنا المنطقية. وهكذا يجد الكاتب المسرحي فكرته الأساسية.

والكاتب المسرحي ينظر من حوله بعد هذا ليجد المكان الذي يجري فيه مسرحيته، وهو من أجل هذا يتذكر طفولته هو نفسه. أو شيئا مما رأى أو مما حدث أمامه. أو شيئا مما قرأ من هذا فاقتطفه في قصاصة من الصحف وهو مهما كان الأمر لا ينفك يفكر في أماكن مختلفة من تلك الأمكنة القمينة بتشجيع الجريمة، وهو لا ينفك يدرس الناس ويستذكر منازلهم ويفكر في المؤثرات، ويدمن التفكير في أسباب انتشار الفقر والمتربة. ثم هو يحقق ويدقق فيما صنعته مدينته لتلافي هذه الأسباب.

وهو بعد هذا يعود إلى الأولاد أنفسهم ليرى أهم أغبياء حقا؟ أم أن الإهمال والمرض والطوى –أعنى الجوع المميت– هي التي آلت بهم إلى هذا المآل؟ ثم هو يقرر أن يجعل تركيزه كله على شخصية واحدة فحسب. وبالأحرى الشخصية التي سوف تساعده على كتابة مسرحيته. وها هو ذا يجد تلك الشخصية –وهي شخصية غلام ظريف في السادسة عشرة من عمره. وله أخت قريبة من هذا السن. وقد اختفى والد الغلامين تاركا من خلفه بهذين الأخوين الصغيرين وتاركا زوجة مريضة بائسة، لقد عجز الوالد المسكين عن وجود عمل يرتزق منه، مما جعله

يضيق بالحياة ذرعا فهجر بيته وارتحل عن بلاده، وسرعان ما ماتت زوجته المريضة بعد هذا. أما الفتاة التي كانت في الثامنة عشرة من عمرها فقد صممت على رعاية أخيها وتنشئته، لشدة ما كانت تحبه، والذي لم تكن تتصوره من إمكان الحياة بعيدا عنه. وكان في إمكانها أن تعمل، وكان في الإمكان أن يأوى جوني إلى ملجأ من ملاجئ الأيتام– ولكن هذا يكون معناه أن تصبح مقدمتنا، أعنى الفكرة الأساسية التي انتهى إليها كاتبنا المسرحي، وهي أن الفقر الشديد يشجع على الجريمة فكرة لا فائدة منها إذا اتجه الكاتب هذا الاتجاه. وعلى هذا فخير للمسرحية أن ينطلق جونى في الطرقات بينما أخته تعمل في أحد المصانع.

وتكون لجونى فلسفته الخاصة إزاء كل شيء. ونحن نعرف أن غيره من الفتيان لهم آباؤهم ومدرسوهم الذين يتولونهم بالرعاية والعناية. وهؤلاء يعلمونهم أن يكونوا أمناء طائعين. وجونى يعلم من تجربته الخاصة أن هذه ليس إلا هراء في هراء. فهو إذا أطاع القوانين فلسوف يطوى أيامه جائعا لا يجد ما يأكله. ومن ثمة فهو أيضا له مقدمته المنطقية، أعنى فكرته الأساسية في الحياة، تلك الفكرة التي ملخصها "إنك إذا كنت ممن يأبهون كثيرا بالنظم والقوانين فلن تفوز من الحياة بطائل" ولقد آمن هو بهذا إيمان الخبير المجرب مرة بعد أخرى. ولقد سرق مرارا وكان في كل مرة يفلت بما يسرق.

أما الذي يقف في الناحية المقابلة للناحية التي يقف فيها جوني، فذاك هو القانون. القانون الذي نعلم أن مقدمته المنطقية هي "إنك لن تستطيع أن تفلت مما جنيت ولا أن تنجو من ربقة القانون" أو "إن الجريمة لن تعود على صاحبها بأي جدوى".

وجونى له أبطاله هو أيضا، أبطاله الذين اعتادوا ما اعتداه هو من سلب ونهب، والذي يؤمن أعظم الإيمان باستطاعتهم أن يبزوا في ذلك الميدان أي إنسان، ومن هؤلاء جاك كولى مثلا. وهو شاب من نفس الجهة ومن نفس البيئة

التي أنجبت جونى، وقد كان شباب البلاد كلها يعرفونه ويطاردونه لكنه كان يغلبهم ويضحك على ذقونهم أجمعين.

ولكي تعرف جونى كما ينبغي أن يعرف فلابد من أن تبحث عن ماضيه، بما في ذلك الماضي من نشأة وتعليم وطموح وعبادة للبطولة وبواعث الهام. وصداقات، وحينذاك تنطبق عليه مقدمتنا المنطقية، أو الفكرة الأساسية للمسرحية، كما تنطبق على الملايين من أمثاله تمام الانطباق.

وأنت إذا لم تكن نظرتك إلى جوني إلا أنه شخص من الطغام –أي بلطجي– فحسب، ولكنك لا تدري السبب في كونه كذلك، فمما لا شك فيه أنك سوف تفتقر إلى مقدمة منطقية أخرى. أو فكرة أساسية من قبيل:

"إن افتقار البلاد إلى هيئة بوليسية قوية يشجع المجرمين على ارتكاب جرائمهم" ولا شك أننا سوف تتساءل عما إذا كان هذا صحيحا أو غير صحيح، وقد يجيب الجاهلون على هذا التساؤل بالإيجاب، لكنك سوف تتساءل أيضا عما يمنع أبناء أصحاب الملايين من الخروج إلى المجتمع وسرقة رغيف من الخبز كما يصنع جونى، وإذا كان ثمة قوة من البوليس أكثر مما لدينا، أفكان هذا يستتبع نقصا في الفقر والبؤس بنسبة هذه الكثرة في رجال البوليس؟ إن التجربة تجيب على هذا التساؤل بالنفي. وعلى هذا تكون المقدمة المنطقية التي تقول بأن "الفقر الشديد يشجع على الجريمة: مقدمة عملية وأكثر صحة من المقدمة السابقة.

إنها المقدمة التي رأيناها في مسرحية "الطريق المسدود" لسدني كنجسلي

وعلى هذا فيجب عليك أن تقرر الطريقة التي تسلكها لمعالجة فكرتك الأساسية هذه. فهل توجه التهمة في ذلك إلى المجتمع؟ هل تصور الفقر وتعلل أسبابه ثم تصف للناس علاجا له ومخرجا منه؟ لقد قرر كنجسلي أن يصور الفقر ويعلل أسبابه فحسب، ثم يدع جمهور النظارة يستنتجون النتائج التي تروقهم. فإذا

أردت أنت أن تزيد شيئا على ما كان يصنع كنجسلى فأضف إلى مقدمتك المنطقية مقدمة ثانوية تفسح بها المجال للمقدمة الأصلية، وإذا لزم الأمر فزد عليها مرة ثانية حتى تلائم قضيتك ملاءمة تامة. وإذا وجدت وأنت مكب على كتابة مسرحيتك أن مقدمتك لا يمكن تبريزها أو الدفاع عنها لأنك غيرت رأيك فيما كنت تريد أن تقوله. فضع مقدمة منطقية جديدة، واصرف النظر عن المقدمة القديمة.

وإذا تساءلت: "هل المجتمع مسئول عن الفقر"؟ فيجب عليك أن تقيم الدليل على وجهة النظر التي تذهب إليها في إجابتك على ذلك التساؤل. وهنا تختلف تمثيليتك ولابد عن تمثيلية كنجسلى. وفي وسعك بالطبع أن تصوغ أي عدد من المقدمات المنطقية كالفقر أو الحب أو الكراهية —وأن تختار منها ما يروقك أكثر، وما يرتاح إليه فؤادك.

إن في وسعك أن تصل إلى مقدمتك الأساسية بإحدى طرق كثيرة كثرة هائلة، وتستطيع أن تبدأ بفكرة يمكنك أن تحولها من فورك إلى مقدمة منطقية، أو يمكنك أن تطور أولا موقفا من المواقف التي تحرص على احتوائها على إمكانيات كثيرة لا تحتاج إلا إلى المقدمة المنطقية الصحيحة التي تجعل لهذه الإمكانيات معنى وتوحي لها بنهاية.

وفي وسع العاطفة أن تملى عليك مقدمات منطقية كثيرة، إلا أن الواجب يقتضيك أولا أن تبرقش هذه المقدمات قبل أن تستطيع هذه المقدمات أن تعبر عن فكرة الكاتب المسرحي. وهلم فاختبر عاطفة الغيرة بعد أن تنفعل بها —إن الغيرة تغزو الأحاسيس المتولدة عن عقدة النقص، أو ما يسمونه مركب النقص. والغيرة التي من هذا القبيل لا يمكن أن تكون مقدمة منطقية، لأنها لا تعين هدفا للشخصيات المسرحية فهل يمكن أن يكون من الخير إذا قلنا: "إن الغيرة تدمر". كلا ولو أننا نعلم الآن الفعل الذي ستقوم به الغيرة في هذه العبارة، فإذا توسعنا في تعبيرنا فقلنا: "إن الغيرة تدمر نفسها" وجدنا أننا الآن تلقاء هدف، إننا نعلم، كما

يعلم الكاتب المسرحي، أن التمثيلية سوف تستمر إلى أن تدمر الغيرة نفسها. وفي وسع المؤلف أن يبنى عليها ما يشاء، فيقول مثلا: "إن الغيرة لا تدمر نفسها فحسب بل هي تقضي على المخلوق الذي يحبه صاحبها".

ونرجو أن يميز القارئ بين المقدمتين المنطقيتين الأخيرتين، إذ أن بينها أوجه خلاف لا حصر لها، والمقدمة المنطقية للمسرحية تتغير ولابد بتغير كل وجه جديد من أوجه الخلاف هذه. لكنك كلما غيرت مقدمتك المنطقية يكون من واجبك الرجوع من حيث بدأت لتعيد كتابة خلاصاتك بالعبارات التي توائم فكرتك الأساسية الجديدة، أما إذا بدأت بفكرة أساسية ثم تركتها إلى غيرها فسوف يؤثر هذا في مسرحيتك ويعيبها عيبا شديدا. واعلم أن أحدا لن يستطيع أن يبني روايته على فكرتين أساسيتين، كما لن يستطيع أحد أن يبني بيته على أساسين.

والآن لنستعرض ملهاة "طرطوف" للكاتب الفرنسي موليير لنرى أنها مثال طيب للطريقة التي يمكن بها أن تنمو المسرحية من مقدمة منطقية (انظر ملخص الرواية وتحليلها في (ا- من الروايات المحللة في آخر هذا الكتاب) إن مقدمة طرطوف هي: إن الذي يحفر للآخرين حفرة لابد أن يقع هو نفسه فيها.

والملهاة تبدأ بالسيدة برنل Pernelle وهي توبخ زوجة ابنها الثانية الشابة "المير" Elmireوحفيدها وحفيدتها، لأنهم لا يحترمون طرطوف الاحترام الذي ينبغي. لقد جاء ابنها أورجون بطرطوف إلى المنزل.

وليس بخفى أن طرطوف هذا ليس إلا وغدا متنكرا في ثياب رجل من رجال الدين، وهدفه الحقيقي هو ما يصبو إليه من تلك العلاقة الغرامية الآثمة بينه وبين زوجة أورجون، ثم الحصول على أملاك هذا الرجل. وكان طرطوف يظهر من التقى المصطنع وآيات الورع الكاذب ما خلب به لب أورجون وجعله يعتقد أنه هو نفسه المسيح المخلص مجسما. ولكن لنعد إلى حيث تبدأ الرواية.

لقد كان هدف المؤلف هو أن ينشئ الجزء الأول من فكرته الأساسية بأسرع ما يمكن، فاسمع أذن إلى هذا الحوار الذي تتكلم فيه السيدة برنل:

السيدة ب: (إلى داميس، وهو حفيدها) إن طرطوف إذا كان يعتقد أن شيئا من الأشياء باطل ففي وسعك أن تعتقد أنه باطل حقا. أنه رجل يحرص على أن يهديكم جميعا السبيل إلى الجنة ما دمتم تتبعون ما يثير عليكم به ولا تعصون له أمرا.

داميس: تتبعه؟ إني لن أصحبه في طريق أبدا.

السيدة ب: إن هذه ليست حماقة منك فحسب، بل إن ما تقوله هجر وإسفاف، إن أباكما يحبه ويثق به، وحسبكما هذا لكي تحباه كما يحبه هو.

داميس: أنه لا أبى، ولا أي شخص غيره يستطيع أن يحملني على أن أحبه أو أن أثق به. إنني أمقت هذا الرجل وأضيق بأساليبه. وأكون كاذبا لو قلت غير هذا، وإذا هو حاول مرة ثانية أن يتحكم في ويتغطرس على فلسوف أحطم له رأسه.

دورين (الوصيفة): حقا يا سيدتي. إن مما لا يحتمل أن نرى هذا الرجل المجهول الأهل والذي جاء إلى هنا فقيرا معدما لا يملك مليما ولا يلبس إلا أسمالا، نراه اليوم وقد أخذ على عاتقه أن يقلب كل شيء هنا رأسا على عقب. ويتحكم في البيت بأجمعه.

السيدة ب: أنني لم استطلع رأيك فيما نحن فيه (ثم تقول للآخرين) إن من الخير لهذه العائلة لو أن طرطوفا يسيطر عليها حقا.

(فهذه هي أول إشارة لما سوف يحدث حقيقة فيما بعد، وذلك حينما يوصى أورجون لطرطوف بثروته).

دورين: أنك قد تحسبينه قديسا يا سيدتي، ولكني لا أرى فيه إلا منافقا.

داميس: أقسم أنه لكذلك.

السيدة ب: أمسكا عليكما لسانكما جميعا. إنني أعرف أنكم كلكم تكرهونه —وذلك لأنه يرى خطاياكم ولديه من الشجاعة ما يجعله يصارحكم بها.

دورين: بل هو يصنع ما هو أكثر من هذا. إنه يسعى لكني يمنع سيدتي من الترحيب بأي جماعة على الإطلاق. ما الذي يجعله يهذى ويثور بها كما يفعل عندما تلقى زائرا عاديا؟ ما الضرر في هذا؟ إن السبب في هذا على ما أعتقد هو أنه يغار عليها.

(أجل. إنه يغار عليها كما سوف تكتشف ذلك فيما بعد. وموليير حريص كل الحرص على التلميح إلى كل شيء والإشارة إليه سلفا).

المير: دورين.. هذا هراء.

السيدة ب: بل هو أسوأ من الهراء. فكري يا فتاة فيما لغوت به، ثم اخجلي من نفسك. (وتقول للآخرين) إنه ليس طرطوف العزيز وحده هو الذي يستنكر شغفك الشديد بالاختلاط بالناس. بل يستنكره الحي بأجمعه:

إن ابني لم يفعل شيئا في حياته قط أحسن مما صنع حين أحضر طرطوف هذا الرجل الفاضل.. إلى هذا المنزل، لأنه إذا كان في الدنيا بأسرها رجل يستطيع إعادة الغنم الضالة إلى حظيرتها، فإن هذا الرجل هو طرطوف ولو عقلتم لاستمتعتم إلى ما حذركم منه من أن هذه الزيارات والمآدب والمراقص التي تقومون بها إن هذي إلا حيل وأحابيل بارعة مما يصنعه الشيطان لكم ليدمر به أرواحكم.

المير: ولماذا يا أماه ما دامت المتعة التي ننشدها من هذه الحفلات متعة بريئة براءة كافية؟.

فإذا أعدت قراءة المقدمة المنطقية لاحظت أن شخصا ما —هو في هذه الحالة طرطوف —سوف يوقع في شراكه بعض الأشخاص البرآء السذج، الذين تأخذهم المظاهر في سهولة ويسر —وهم هنا أورجون وأمة هذه السيدة برنل— وذلك بما يدعيه رياء من قداسة وتقى وورع، مما سوف يساعده فيما بعد على الاستيلاء على ثروة أورجون. ومما يجعل المير الجميلة عشيقته لو نجحت خطته.

ونحن نشعر منذ افتتاحية الرواية بأن هذه الأسرة السعيدة تهددها كارثة ماحقة توشك أن تحل بها، وإن كنا لم نر أورجون بعد، بل لم نر إلا أمه السيدة برنل وهي تدافع عن هذا القديس الزائف. وهل يصدق أحد أن رجلا أوتى مسكة من العقل مثل هذا الرجل أورجون، وقد كان ضابطا من ضباط الجيش، يمكن أن يثق كل تلك الثقة العمياء في رجل غيره، ثقة تبلغ من السذاجة هذا المبلغ الذي يجعله تتيح له الفرصة فيكاد يجلب الدمار على بيته؟ فإذا كان حقا يثق كل هذه الثقة في طرطوف فإن المؤلف يكون قد أنشأ الجزء الأول من مقدمته المنطقية بطريقة صريحة قاطعة.

لقد رأينا إذن كيف أن طرطوف، بطرقه الخبيثة وبمساعدة أورجون أيضا فريسته المنشودة، كان يحفر الحفرة لأورجون. فهل يا ترى سوف يقع هو فيها لسنا ندري حتى هذه اللحظة. ومع هذا فاهتمامنا يزداد وتشوفنا يكبر. فهلم فلنر إذا ما كانت ثقة أورجون في طرطوف ثقة ثابتة لا تتزعزع كما تريد أمه أن تلقى في روعنا.

ها هو ذا أورجون قد وصل إلى منزله الساعة بالضبط من رحلة قضى فيها ثلاثة أيام، وها هو ذا يلقى كليانت أخا زوجته الثانية:

كليانت: لقد بلغني أنك ستصل وشيكا فبقبت رجاء أن أراك.

أورجون: هذا لطيف منك. لكني أستمحيك المعذرة إذا أنا، قبل أن تتحدث في أي شيء، وجهت سؤالا أو سؤالين إلى دورين لأقف منها على بعض الأنباء (إلى

دورين) هل كان كل شيء على ما يرام في أثناء سفري؟ دورين: ليس كما ينبغي يا سيدي. فلقد أصيبت سيدتي بالحمى أول أمس وقاست من ذلك آلاما شديدة في رأسها.

أورجون: أحق هذا؟ وطرطوف؟

دورين: أوه: أنه بخير ما تحب —ويكاد يفيض صحة وعافية.

أورجون: آه يا طرطوفي العزيز.

دورين: إن سيدتي لم تذق شيئا من الطعام وقت العشاء تلك الليلة من شدة ما كانت تعاني من المرض.

أورجون. آه. وطرطوف؟

دورين: لم يذق غير زوج من الحجل ونصف فخذ محشوة من لحم الضأن.

أورجون: يا لطرطوفي المسكين..

دورين: إن سيدتي لم تذق سنة من النوم طول الليل، ولهذا لم نر بدا من السهر إلى جوارها حتى مطلع الفجر.

أورجون: صحيح؟ وطرطوف؟

دورين: طرطوف؟ لقد ذهب من المائدة إلى سريره من فوره حيث كان يستمتع، إذا حكمنا بما كنا نسمع من شخيره ونخيره، بنوم هادئ عميق حتى أسفر الصبح وارتفعت شمسه في الأفق.

أورجون: يا حبيبي المسكين.

دورين: إلا أننا لم نملك آخر الأمر إلا أن نجعل سيتي تقصد دما، فلما فعلت استراحت في الحال.

أورجون: حسن. وطرطوف.

دورين: لقد تحمل هذا بمنتهى الصبر والشجاعة، وفي الفطور في صبيحة اليوم التالي شرب أربع كؤوس من النبيذ الأحمر المعتق ليعوض سيدتي ما ضاع عليها من الشراب.

أورجون: يا لعزيزي المسكين.

دورين: وهكذا ترى أنهما كليهما بخير الآن يا سيدي. وعن إذنك، سوف أنصرف لأخبر سيدتي بأنك قد عدت.

أورجون: افعلي يا دورين.

دورين: (حينما تصل إلى باب الخروج) إنني لن أنسى أن أخبرها بمقدار ما أبديت من اهتمام لسماعك بنبأ مرضها يا سيدي (وتخرج).

أورجون: (إلى كليانت) أغلب الظن أنها تقصد بعض الوقاحة بما تقول.

كليانت: وبفرض أنها تقصد هذا يا عزيزي أورجون، أليس لها بعض العذر في ذلك؟ بالله أيها الرجل: كيف أمكن أن يفتنك هذا الطرطوف إلى هذا ا لحاء؟ ماذا ترى فيه مما يجعلك لا تبالى بشخص غيره هنا؟

وليس يخفي أن أورجون لا يستطيع أن يرى الحفرة التي يحفرها له طرطوف، لقد أنشأ موليير مقدمته المنطقية –أعنى فكرته الأساسية– في الثلث الأول من المسرحية بطريقة صحيحة لم يجانبها التوفيق.

لقد حفر طرطوف حفرته، فهل سوف يقع فيها أورجون؟ إننا لا ندري —وليس مفروضا أن نعلم حتى تنتهي الرواية.

ولسنا بحاجة إلى أن نقول إن أمثال هذه المبادئ تسيطر على القصة القصيرة وعلى الرواية الطويلة، وعلى القصة السينمائية، وعلى التمثيلية الإذاعية سواء بسواء.

ومصداقا لذلك، تتناول بالبحث أقصوصة جي دموباسان، التي يسميها "العقد الماسي" وذلك لكي نحاول الوقوف على مقدمتها المنطقية.

اقترضت ماتيلدة، تلك المرأة الحالمة الشاردة الذهن المغترة بنفسها، عقدا ماسيا من إحدى زميلاتها في المدرسة لكي تلبسه في حفلة راقصة. ثم حدث إن ضاع منها العقد. ولخوفها من نتائج هذا الحادث الذي سوف يحقرها في أعين الناس اتفقت هي وزوجها على رهن ميراثهما واقترضا نقودا ليشتريا بها عقدا يكون صورة طبق الأصل للعقد المفقود. ثم يظلان يكدحان عشر سنوات طوالا لكي يسددا ما عليهما من ذلك الدين، مما يجعلهما رثين، قبيحي الهيئة، متقدمين في السن، منهوكين من طول العمل. وبعد هذا كله يكتشفان أن العقد الأصلي المفقود كان عقدا زجاجيا لا قيمة له.

فما هي إذن المقدمة المنطقية لهذه الأقصوصة الخالدة يا ترى. أعنى فكرتها الأساسية: إننا نحسب أنها ابتدأت بأن بطلتها امرأة حالمة شاردة الذهن.

والشخص الشارد الفكر لا يكون بالضرورة شخصا رديئا. وشرود الذهن أو ما يسمونه أحلام اليقظة هو عادة فرار من الواقع، واقع الحياة، واقع الحياة الذي لا يملك الحالم أن يواجهه. وأحلام اليقظة لبست إلا تعويضا عن الأفعال الحقيقية. والأذهان العظيمة هي أذهان حالمة أيضا. إلا أنها تترجم أحلامها إلى أفعال واقعية. ومن قبيل هؤلاء نيقولا تسلا N.Tesla مثلا. ذلك الذي كان أعظم ساحر كهربي

ظهر على وجه الأرض. لقد كان من الذين يحلمون أحلام اليقظة، لكنه كان ممن ينقلون هذه الأحلام إلى دنيا الواقع العملي أيضا.

لقد كانت ماتيلدة امرأة مهذبه، لكنها كانت امرأة فارغة الأحلام بليدة الأماني. تقودها أحلام يقظتها إلى غير مكان. وتذهب بها إلى غير مذهب. حتى تنصب المأساة على أم رأسها، وتحل بساحتها المصائب.

ويجب علينا أن نمتحن أخلاقها أيضا. لقد كانت تعيش في نعيم خيالي في قصر من قصور الحور تحتل فيه عرش ملكة. وهي بالطبع كانت تنطوي على قدر عظيم من الكبر، ولم تكن تستطيع أن تحقر نفسها في عين صديقتها بمصارحتها أنها عاجزة عن دفع ثمن عقدها المفقود. وكانت تفضل الموت على وقوفها ذلك الموقف. ومن أجل هذا صممت على أن تشتري عقد جديدا حتى لو كلفها ذلك هي وزوجها أن يكدحها في هذا السبيل إلى آخر لحظة من حياتهما. وقد فعلا. وأصبحت ماتيلدة رقيقا يستعبدها عملها الشاق بسبب خيلائها وغرورها وكبريائها الزائفة. تلك المميزات الخلقية الملازمة التي كانت نتيجة لأحلام يقظتها. وقد لازمها زوجها في هذا الكدح. في هذه الأشغال الشاقة، بسبب حبه لها. ومن ثمة تكون المقدمة المنطقية لتلك الأقصوصة هي:

"إن الهروب من واقع الحياة مآله إلى يوم من أيام الحساب".

ولنبحث الآن عن المقدمة المنطقية لقصة "أسد في أحد الشوارع" لكاتبها أندريا لوك لانجلي. A.I.langley_.

_"لقد كان المأمول أن يكون هانك مارتن حتى في أيام طفولته رجلا أي رجل، إن لم يكن أعظم الرجال جميعا. لقد كان هانك يطوف على بيوت الناس ليهدي إليهم الدبابيس والأشرطة وأدهنة الزينة بفكرة أن يحببهم فيه ويقربهم إليه توطئة لاستغلالهم في المستقبل وتسخيرهم لمآربه. وقد استفاد منهم بالفعل حتى

أصبح حاكما لولايته، وعندئذ شرع يستغل قومه ويبتز أموالهم حتى هب في وجهه سوادهم وثاروا عليه، مما أدى إلى قتله قتلة شنيعة".

وليس يخفي أن المقدمة المنطقية لهذه القصة هي:

"إن الطمع الأشعبي مآله سحق صاحبه".

ولنبحث الآن عن الفكرة الأساسية للقصة السينمائية "كبرياء القوات البحرية" المقتبسة عن إحدى قصص الكاتب المعروف البرت مولتز[1]، وهي قصة الجندي آل شميد أحد رجال الغواصات الذي جرح ثم فقد بصره في الحرب ولم يستطيعوا أن يقنعوه وهو طريح الفراش في مستشفى التأهيل المهني بالعودة إلى الوطن حيث تنتظره خطيبته وذلك لأنه يشعر بأنه أصبح عديم الجدوى بالنسبة إليها الآن. لكنهم يستطيعون إعادته إلى بلاده بحيلة من الحيل، وتستطيع حبيبته إقناعه بأنها لا تزال في حاجة ماسة إليه، وأنه وإن يكن أعمي، يستطيع الحصول على عمل، ويحصل آل شميد على العمل الموعود فيفكران في الزواج في الحال. ثم تحدث المعجزة. إذ يشرع يستعيد بصره ولو بمقدار قليل بالرغم من أن الأطباء كانوا قد فقدوا الأمل في إمكان حدوث ذلك.

وتكون فكرة هذه القصة إذن هي:

"الحب القائم على التضحية يقهر اليأس"

إن المؤسف في هذا الفيلم السينمائي، الناجح بالرغم من ذاك، هو أن بطله آل شميد أو غيره من أبطال القصة لم يصلوا إلى ما كانوا يحاربون من أجله، كما لم تتبين الغاية التي من أجلها فقد آل شميد بصره حتى في نهاية القصة نفسها، ولو

---

[1] Albert Maltz (١٩٠٨-) كاتب مسرحي أمريكي ممن يهتمون بالمشاكل الاجتماعية اهتماما عظيما – اشترك مع الكاتب جورج سكلار في تأليف بعض المسرحيات ثم كتب بمفرده مسرحية الحفرة السوداء وهي ملخصة في آخر هذا الكتاب ثم كتب private Hicks من فصل واحد ومن أحسن التمثيليات التي من نوعها (د–خ).

تبين سبب ذلك لعمقت القصة عمقا عظيما ولزاد هذا في قيمتها وضاعف من أثرها.

والآن.. إلى قصة "الأرض والسموات العلى" وهي قصة طويلة بقلم جويصا لين جراهام[1] تدور حول فتاة كندية ثرية لطيفة تقع في غرام محام يهودي ولكن أباها يرفض الموافقة على وصل أسباب ابنته بأسباب هذا الرجل، ثم يبذل كل ما في وسعه لإنهاء قصة هذا الحب بسبب ديانة الشاب.

وبهذا تقف الفتاة ووالدها كل منهما في وجه الآخر، ولما كان لابد من أن تختار الفتاة بين أبيها وبين حبيبها فقد قررت أن تتزوج الرجل الذي تحبه، وبذلك قطعت كل علاقاتها بأسرتها.

ومن هذا الملخص السريع تكون الفكرة الأساسية لتلك القصة هي:

"إن التعصب مآله إلى العزلة"

وليست هذه النماذج كلها مما له قيمة أدبية يؤبه لها. إلا أنها جميعا مع ذاك لها فكرتها الأساسية، أي مقدماتها المنطقية التي تدور حولها، وهذا هو الشيء الذي لابد منه في جميع الآثار الأدبية الطيبة، إذ بدونه تستحيل معرفة الشخصيات التي اخترت أن تدير مسرحيتك حولها. والفكرة الأساسية للأثر الأدبي تفتقر إلى الشخصية والصراع والتصميم. ومن المستحيل معرفة هذا كله بدون فكرة أساسية واضحة ولا غموض فيها.

وشيء آخر لابد من تذكره وإلقاء البال إليه. وذلك أنه ليس هناك فكرة أساسية واحدة يمكن أن تكون بالضرورة حقيقة عالمية شاملة. فالفقر لا يؤدي دائما إلى الجريمة، لكنك إذا اخترت له هذه الفكرة فهو يؤدي إلى الجريمة في تلك

---

(1) Gwethalynn Garham

الحالة، وهذا هو الشأن في جميع الأفكار الأساسية للأعمال الأدبية، أقصد مقدماتها المنطقية.

إن المقدمة المنطقية هي فكرة العمل الأدبي وخطته. أعنى غايته التي يرمي إليها الكاتب والأديب، وهو لهذا يفتتح عمله الأدبي بهذه الفكرة الأساسية إنها البذرة التي لا يزال يتعهدها حتى تنمو فتكون نباتا خصبا كان من قبل منطويا في أحشاء تلك البذرة الأصلية، لا أكثر ولا أقل. ويجب ألا تبرز هذه المقدمة كما تبرز الإبهام التي بها أذى فهي تبتعد عن غيرها من أصابع اليد، بحيث تجعل شخصيات العمل الأدبي مجرد دمى، والعوامل المتصارعة مجرد أدوات آلية. ومن المستحيل في المسرحية الحسنة البناء أو القصة المحبوكة أن تعين مكان المقدمة المنطقية بالضبط وأين يبتدئ تصوير الشخصية الخلقية.

ومصداقا لما نقول نذكر ما كان من أمر رودين المثال الفرنسي العظيم حينما فرغ من تمثاله لأو نوريه دي بلزاك. ذلك التمثال الذي أضفى عليه صانعه العبقري ثوبا فضفاضا له كمان طويلان متسدلان، وقد أثنيت اليدان إلى أمام.

لم يكد رودين يفرغ من تمثاله حتى خطا إلى الخلف خطوة وهو مكدود مجهود وإن كان يشعر بنشوة النصر مع ذاك. ثم جعل ينظر إلى تمثاله والرضا يغمر نفسه. لقد كان التمثال آية من الآيات.

وشعر المثال، شأنه في ذلك شأن الفنانين جميعا، بحاجته إلى أي إنسان يشاطره هذا الفيض من السعادة. وبالرغم من أن الساعة كانت الرابعة صباحا، فقد أسرع ليوقظ أحد تلاميذه

واتنحى الأستاذ ناحية وجعل يلاحظ تلميذه وما عسى أن يكون للتمثال من أثر في نفسه. والأستاذ في أثناء ذلك يتشوف إلى النتيجة أي تشوف. لقد ركز التلميذ عينيه في بطء وتمهل على يدي التمثال. ثم إذا هو يصبح قائلا:

"لله ما أبدع. ولله ما أروع. يا لهما من يدين أستاذي إنني لا أذكر أنني رأيت مثل هاتين اليدين من قبل".

واربد وجه رودين.

ومضت لحظات غادر رودين الأستوديو بعدها مرة ثانية، ثم لم يلبث أن عاد بعد قليل بتلميذ آخر لابس ملحفته.

وحدث ما حدث من التلميذ الأول. فبينما كان رودين يرقب التلميذ في تشوف واهتمام. وكانت عينا الطالب مثبتتين في يدي التمثال، لا تكادان تريمان عنهما إذا هو يقول لأستاذه في احترام وتوقير:

– يا أستاذي" الله وحده هو الذي يستطيع خلق مثل هاتين اليدين. يا لهما من يدين تدب فيهما الحياة.

وليس يخفي أن رودين كان ينتظر كلاما آخر غير هذا الكلام، لأنه انطلق مرة ثالثة ليعود بعد قليل بتلميذ ثالث كانت تبدو عليه آثار الدهشة.

ولم يكد التلميذ الجديد ينظر إلى التمثال حتى قال متعجبا وفي مثل ما كان يبديه زميله السابق من احترام وتوقير.

"إن هاتين اليدين.. إن هاتين اليدين.. إن لم تكن قد صنعت شيئا غيرهما يا أستاذي العظيم. سوف تكتبان لك الخلود".

إن شيئا ما لابد أن يكون قد لذع نفس رودين وعض قلبه لأنه صاح صيحة يائسة ثم جرى إلى أحد أركان الاستوديو واختطف فأسا ذات منظر مخيف وتوجه بها إلى التمثال كالذي يعتزم تحطيمه تحطيما.

وهنا يستولى الفزع على تلاميذه فيترامون عليه ليمنعوه مما بدا عليه من تلك النية. إلا أنه يدفعهم عن نفسه في ثورته المجنونة بقوة لا يمكن أن تكون من قوة البشر. ثم إذا يوجه الفأس إلى التمثال فيحكم يديه الرائعتين بضربة واحدة قاضية.

ثم يلتفت إلى تلاميذه المذهولين ليقول لهم وعيناه تشتعلان اشتعالا:

"أيها البله لقد اضطررت إلى تحطيم هاتين اليدين لأنهما كانتا تتميزان بالحياة عن سائر التمثال. فتذكروا هذا، وتذكروه جيدا. تذكروا أنه لا ينبغي أن ينال أي جزء من أجزاء العمل الفني نصيبا من الأهمية أوفى مما تناله سائر الأجزاء".

وهذا هو السبب في قيام تمثال بلزاك في مدينة باريس وليس له يدان، وقد بدا الرداء الفضفاض المنسدل وكأنه يغطي الدين، ولكن الحقيقة هي أن رودين قد حطم اليدين لما بدا من أنهما كانتا تبدوان أكثر روعة من سائر التمثال.

وهكذا يجب أن نعلم أنه لا المقدمة المنطقية ولا أي جزء آخر من المسرحية يصح أن تكون له حياته المستقلة المنبعثة من ذاته دون سائر الأجزاء الأخرى، بل يجب أن تمتزج سائر الأجزاء لتبدو كلا منسجما وفي توازن تام.

الباب الثاني

الشخصية

١ - الخطوط الرئيسية للشخصية

أوضحنا في الفصل السابق ضرورة المقدمة المنطقية بوصفها الخطوة الأولى في كتابة مسرحية جيدة. وسنبحث في هذا الفصل أهمية الشخصية المسرحية.

ومن أجل هذا سوف نقتطع إحدى الشخصيات المسرحية ثم نحاول اكتشاف العناصر التي تتداخل في هذا الكائن الذي نسميه "الإنسان".

ولما كانت الشخصية هي المادة الأساسية التي لا مفر لنا من العمل معها فإن من واجبنا معرفة هذه الشخصية معرفة شاملة بقدر ما نستطيع.

تحدث هنريك ابسن عن الطرق العملية التي كان يتبعها في كتابة مسرحياته فقال:

"عندما أجلس للكتابة فلابد من أن أكون منفردا، وحسبي إذا كان لدى ثماني شخصيات في المسرحية التي أكتبها أن أكون في صحبة من الناس كافية، لأنها قمينة بأن تشغلني عن سواها من الخلق. ثم من واجبي أن أتعلم كيف أعرف هذه الشخصيات الثماني معرفة جيدة، وهذه العملية، عملية التعارف على هذه الشخصيات. عملية بطيئة وشاقة. والقاعدة التي أتبعها هي أن أجعل من مسرحياتي ثلاثة أنواع يختلف كل نوع منها عن النوعين الآخرين اختلافا عظيما، وأقصد الاختلاف في السمات المميزة لكل نوع وليس في طريقة التناول. وأنا عندما أشرع في معالجة المادة التي أنشئ منها المسرحية أشعر كأن من واجبي البدء بالتعرف

على شخصياتي في رحلة بالسكة الحديدية مثلا. وهكذا يتم التعارف الأول، ونكون قد ثرثرنا عن هذا وذاك من الموضوعات المختلفة. وعندما أجلس لأكتب هذا من جديد أرى كل شيء قد أخذ يزداد وضوحا بالفعل عما كان عليه من قبل، فإذا أنا أعرف هؤلاء الناس معرفة الذي عاشرهم شهرا كاملا في مكان من تلك الأمكنة التي يأوون إليها للاستشفاء بمياهها الكبريتية، وإذا أنا قد فهمت النقط الأساسية في شخصياتهم والسمات الصغيرة التي تميز كلا منهم.

ونحن نتساءل عن رأي ابسن. وماذا عساه يقصد بقوله:

"وإذا أنا قد فهمت النقط الأساسية في شخصياتهم والسمات الصغيرة التي تميز كلا منهم".

فهلم نحاول اكتشاف هذه النقط الأساسية لا في شخصية واحدة فحسب، ولكن في الشخصيات المسرحية جميعا.

إن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي: الطول والعرض والارتفاع والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي: كيانها الفسيولوجي (المادي أو العضوي) وكيانها السوسيولوجي (الاجتماعي) وكيانها السيكلوجي (النفسي) ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره.

وليس يكفي وأنت تدرس شخصا ما أن تعرف هل هو فظ خشن، أو مؤدب دمث، أو ورع متدين، أو ملحد منكر لوجود الله، أو رجل ذو خلق أو إنسان ساقط لا خلق له. بل يجب أن تعرف لماذا هو كذلك.. يجب أن تعرف الذي صيره هكذا، ولماذا لا تنفك أخلاقه تتغير، ولماذا يجب أن تتغير أخلاقه سواء رغب في ذاك أو لم يرغب.

أما البعد الأول إذا تحرينا البساطة واليسر فهو الكيان الفسيولوجي، أو الكيان المادي المتصل بتركيب جسم هذا الشخص –أو أي شخص– وقد يكون

من ضياع الوقت أن نجادل في أن الشخص الأحدب ينظر إلى الدنيا نظرة مناقضة تمام المناقضة لما ينظر به إليها الشخص السوي، الكامل التكوين العضوي. والرجل الأعرج أو الأعمى أو الأصم أو القبيح. أو الرجل الجميل الشكل أو الرجل الطويل أو القصيرة. إن كل شخص من هؤلاء ينظر إلى كل شيء نظرة تختلف كل الاختلاف عما ينظر به إليه أي شخص آخر.

والشخص المريض ينظر إلى الصحة بوصفها الخير الذي لا يعلو عليه شيء، بينما الشخص السليم لا يقدر الصحة ولا تكاد تدور له في بال.

إن كياننا المادي يلون بلا شك نظرتنا للحياة، وهو يؤثر فينا إلى مالا نهاية ويساعد على جعلنا أما متسامحين أو ساخطين، نقاوم ونتحدى، أو حقراء متصنعين أو طغاة متعجرفين. ثم هو يؤثر على تطورنا الذهني، ويصلح أساسا لمركبات النقص والاستعلاء فينا، وكياننا المادي لهذا السبب هو أشد أبعادنا الثلاثة جلاء، بل أوضح الأجهزة الرئيسية التي يتكون منها الإنسان عموما.

وكياننا الاجتماعي هو بعدنا الثاني الذي يجب أن نعني به وندرسه دراسة جيدة. فإذا كنت قد ولدت في قبو، أو ما يسمونه (بدروم) منزل، ثم كان ملعبك بعد هذا هو الأزقة القذرة في إحدى المدن فإن انطباعاتك وأفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات ذلك الطفل الذي ولد في قصر منيف، والذي تعود أن يلعب في بيئة نظيفة لا يصاب من ينشأ فيها بعدوى ضارة أو مؤذية.

إلا أننا لا نستطيع أن نجري تحليلا دقيقا لأوجه الخلاف بينك وبنين هذا الطفل، أو بينك وبين الطفل الذي يعيش في المسكن الذي يلي مسكنك في العمارة نفسها حتى تزداد معرفتنا عن كل منكما، وبالأحرى حتى نعرف من هو والد كل منكما ومن أمه، وهل كانا مريضين أو كانا سليمي البنية، والدخل الذي كان يستطيع كل منهما الحصول عليه، ثم من كان أصدقاء كل منكما، وكيف كانوا

يؤثرون فيكما، أو يصيبونكما بعدواهم الأخلاقية وبالعكس، وأي أنواع الملابس كنتما تحبان، وأي الكتب كنتما تقرآن وهل كنتما تذهبان للصلاة في بيوت العبادة، ثم ماذا كان طعامكما، وماذا كانت مطامحكما، أو ماذا كنتما تحبان أو تكرهان. وبالاختصار.. من أنتما من الناحية الاجتماعية والطريقة التي يدرس بها الناس الأخصائيون الاجتماعيون.

أما البعد الثالث، أعنى كياننا النفسي، فهو ثمرة بعدينا الآخرين، وأثرهما المشترك هو الذي يحيى فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا، ومن هنا كانت نفسيتنا، أقصد كياننا النفسي، هو الذي يتمم كيانين الجسماني والاجتماعي ويشكلهما.

ونحن إذا أردنا أن نفهم الأفعال التي يأتيه أي شخص منا فيجب أن ننظر في البواعث والمحركات التي تضطره إلى أن يفعل ما يفعل. وليكن أول ما ننظر فيه من أجل هذا هو كيانه الجسماني، أي تركيبه العضوي.

هل هو مريض؟ أنه قد يكون مصابا بمرض مزمن وهو لا يدري عنه شيئا، ولكن المؤلف هو الذي يجب أن يعرف هذا لأنه بهذه الطريقة فحسب يستطيع أن يفهم شخصية هذا الفرد الذي سيقوم بنصيب في روايته. وذلك المرض يؤثر في ميول هذا الفرد فيما لا علاقة له بالأشياء التي تجري من حوله.

ومما لا شك فيه أن تصرفاتنا تختلف في حالة مرضنا عنها في حالة صحتنا وفي حالة نقاهتنا.

ثم لننظر أيضا فيما إذا كان هذا الشخص ذا أذنين كبيرتين أو عينين جاحظتين أو ذراعين مكسوتين بالشعر؟ فهذه أشياء كلها خليقة بأن تؤثر في تكييف الطريقة التي ينظر بها هذا الشخص إلى الأشياء، ومن ثمة تتأثر جميع أفعاله بتلك النظرة.

ولننظر فيما إذا كان يكره التحدث عن الأنوف المعقوفة أو الأفواه الواسعة والشفاة الغليظة والأقدام الكبيرة، إذ قد تكون علة كراهيته للتحدث في هذه العيوب هو أنه صاحب واحد منها. ونحن نلاحظ أن أحدنا لا يملك إلا أن يسلم أمره إلى الله في شأن هذه العيوب الجسمانية، بينما الآخر لا يفتأ يتخذ من عيبه هزوا، فهو لا ينفك يسخر من نفسه، ويضحك الناس على عيبه، بينما شخص ثالث لا يبرح متألما من عيبة، ضيق الصدر به، دائم التفكير فيه. أما الحق الذي لا مرية فيه فهو أن هذه العيوب تؤثر في أفعال أصحابها جميعا. ولا مهرب لهم منها. ويجب أن ننظر لهذا السبب فيما إذا كانت الشخصية الروائية التي أمامنا تنطوي على إحساس بعدم الرضا عن نفسها، فهذا الإحساس يؤثر ولابد في النظرة العامة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الأشياء، كما يزيد في قوة صراعها واحتكاكها بالآخرين ويجعلها غبية بليدة الذهن أو مسلوبة الإرادة مستسلمة. إنها ستتأثر بذلك الإحساس بلا جدال.

ومهما تكن أهمية كياننا هذا العضوي (المادي أو الجسماني) فإنه لا يزيد على كونه جزءا من كل. وواجبنا ألا ننسى إضافة الأساس، أو الظهارة الخلفية كما يقولون، لهذه الصورة العضوية، إذ أن هذين يؤثر كل منهما في الآخر ويشكله، ويوحد بينهما ويتولد عنهما البعد الثالث. أو الحالة الذهنية.

إن الشخص المنحرف من حيث سلوكه الجنسي هو في نظر جماهير العامة شخص منحرف لا غير، أعنى أن الجمهور لا يسأل عن أسباب شذوذ هذا الشخص ولا يبالى الدواعي التي قضت عليه بهذا الشذوذ، أما الباحث النفساني فيعلم أن هذا الشذوذ إن هو إلا ثمرة الأسس التي تضافرت في تكوين هذا الشخص، ولهذه الأسس هي التكوين العضوي للشخص المنحرف، ثم عوامل الوراثة فيه، ثم التربية التي تلقاها.

فإذا أدركنا أن هذه المقومات الثلاثة يمكن أن تمدنا بتعليل كل وجه من أوجه السلوك الإنساني لأصبح من اليسير علينا كل اليسر أن نكتب عن أي شخصية، وأن تتبع الدوافع التي تحركها، إلى قرارة هذه الدوافع.

ونستطيع أن نحلل أي عمل من أعمال الفن التي صبرت على تقلبات الزمان فنجد أن السبب في أن هذا العمل قد عاش، وفي أنه سوف يعيش، هو أنه يستوفى هذه المقومات الثلاثة. فإذا أنت أهملت واحدا من هذه المقومات في التمثيلية التي تكتبها فإنها لن تصيب ما تصبو إليه نفسك من النجاح الأدبي، مهما كانت عقدتها الروائية مثيرة، ومهما جلبته إليك من الإيراد المادي.

إنك حينما تقرأ ما يكتبه النقاد والمسرحيون في الصحف اليومية تواجهك اصطلاحات فنية معينة من حين إلى حين. من ذلك ما يصفون به الشخصيات المسرحية من أنها كانت شخصيات كئيبة، لا تثبت على حال يطمئن إليه العقل أو تستريح إليه النفس. شخصيات مهوشة (يعني مكلفتة) أي أنها مرسومة رسما رديئا، وإن المواقف كانت مواقف عادية.. مملة.. ليس فيها ما يغري. وجميع هؤلاء النقاد يشيرون إلى عيب واحد يخصونه بالذكر ذلك هو عدم وجود الشخصيات التي تتوافر فيها المقومات الثلاثة التي أشرنا إليها.

وأرجو ألا يدور ببالك إذا حكم أحد على مسرحيتك بأنها مسرحية عادية أنه لزام عليك أن تتصيد لمسرحياتك المواقف الخيالية. إنك إذا وفقت إلى تشكيل شخصياتك وفقا للمقومات الثلاثة فستجد أن مسرحيتك ليست مسرحية مثيرة خالبة للألباب فحسب بل أنها قصة شائقة أيضا.

إن سائر المؤلفات الأدبية الرائعة تمتاز بشخصياتها الكثيرة ذات الأبعاد – أعنى المقومات الثلاثة– وهذا هو هاملت على سبيل المثال. فنحن لا نعرف سنة فقط، أو مظهره، أو حالته الصحية فحسب، بل نحن نستطيع بسهولة أن نحزر

غرائزه وسجاياه الفطرية. إن الأساس الذي نشأ عليه هاملت والظروف الاجتماعية التي كونته تعطي لتمثيلية هاملت قوة دافعة، ما في ذلك شك. ونحن نعرف من الرواية الموقف السياسي في ذلك الوقت، والعلاقة التي كانت قائمة بين والدي هاملت، والأحداث التي وقعت من قبل، والأثر الذي تركته تلك الأحداث في نفس هاملت. ونحن نعرف مقدمته المنطقية الشخصية -أعنى فكرة هذا الشاب هاملت الأساسية في موضوع المأساة نفسها، والدافع لهذه الفكرة الأساسية ذاتها. ونحن نعلم نفسيته، ويمكننا أن نرى بوضوح كيف تنبع هذه النفسية من كيانه الجسماني وكيانه الاجتماعي كليهما. وبالاختصار -نحن نعرف هاملت كما لا يمكن أن يدور في بالنا أن نعرف أنفسنا.

ومسرحيات شكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها، ومن هذه المسرحيات ماكبث، والملك لير، وعطيل. إنها جميعا وسائر مسرحياته العظيمة الأخرى أمثلة رائعة للروايات التي تستوفى شخصياتها المقومات الثلاثة التي يجب أن يستوفيها المسرحي البارع في رسم شخصياته.

(وليس مما نقصد إليه هنا الخوض في تحليل نقدي لهذه المسرحيات المشهورة، وحسبنا أن نقول: إن مؤلفها قد خلق في كل منها شخصيات من هذا القبيل المستوفى لتلك المقومات الثلاثة).

ومأساة ميديا من مآسى يوريبيدز من الأمثلة الكلاسية التمثيلية التي تنبت وتنمو من الشخصية. فالمؤلف لم يفتقر في هذه المسرحية إلى أفروديت ربة الحب لكي تجعل ميديا بطلة المأساة تقع في غرام جاسون كما جرت العادة في تلك الأيام حيث كان الكتاب المسرحيون يظهرون في مسرحياتهم كيف تتدخل الآلهة في شئون البشر، أما في هذه الرواية فقد كان سلوك الشخصيات سلوكا منطقيا بدون هذا التدخل. فميديا، أو أية امرأة أخرى يمكن أن تحب الرجل الذي يروقها، بل يمكن أن تقوم في سبيل هذا الحب بتضحيات من العسير تصديقها.

لقد قتلت ميديا أخاها لكي يخلص لها غرامها، وقد حدث مثل هذا في نيويورك منذ زمن غير بعيد، حيث ذهبت إحدى النساء بولديها إلى غابة من الغابات ولم تنفك تبعد في الغابة حتى اختفت بهما عن أعين الرقباء ثم ذبحتهما وصبت عليهما "الجاسولين" وأحرقت جثتيهما -وكل هذا في سبيل غرامها. وليس في هذا إثارة واحدة من تدخل مشيئة أخرى غير مشيئة هذه المرأة، ولم يكن العامل هنا إلا مجرد غريزة التزاوج القديمة التقليدية التي ضلت سبيلها وعميت بصيرتها. ولو أننا عرفنا أسرار هذه المرأة، ميديا العصور الحديثة، ومم كان يتركب كيانها الجسماني، لأمكن تبرير علتها الخبيثة هذه، ولأصبحت في نظرنا أمرا طبيعيا معقولا.

وعلى هذا.. فإليك هذا المرشد الذي يلخص لك خطوة خطوة كيف يجب أن يبدو الهيكل العظمى -أو الخطوط الرئيسية- لأية شخصية روائية بحيث يكون مستوفيا للأبعاد الثلاثة- أعنى المقومات الأساسية الثلاثة التي لا يتم بناء الشخصية بدونها.

(أ) الكيان الجسماني (الفسيولوجي).

١- الجنس (أنثى أو ذكر).

٢- السن.

٣- الطول والوزن.

٤- لون الشعر والعينين والجلد.

٥- الهيئة والوضع.

٦- المظهر: جميل المنظر. بدين أو نحيل أو ربعة. نظيف أنيق لطيف اشعث (مهرجل) شكل الرأس والوجه والأطراف.

٧- العيوب: التشوهات. أنواع الشذوذ. الوحمات. الأمراض.

٨- الوراثة.

(ب) الكيان الاجتماعي (السوسيولوجي).س

١- الطبقة : العاملة. الحاكمة. الوسطى. من فقراء العامة.

٢- العمل: نوعه. ساعات العمل. الدخل. ظروف العمل. داخل الاتحاد أو خارجه. ميوله نحو المنظمة. لياقته للعمل.

٣- التعليم: مقداره. أنواع المدارس. الدرجات. المواد التي كان متفوقا فيها. المواد التي كان ضعيفا فيها. الكفايات، والاستعداد.

٤- الحياة المنزلية: معيشة الوالدين. المقدرة على اكتساب الرزق. يتيم هل والده منفصلان أو لا يزالان مع بعضهما. عاداتهما. تطور حالتهما العقلية رذائلهما الخلقية. الإهمال. حالة الشخصية الزوجية.

٥- الدين.

٦- الجنس والجنسية.

٧- المكانة في المجتمع: هل هو ممن لهم الصدارة بين الأصدقاء وفي الأندية وفي الألعاب.

٨- مشاركاته السياسية.

٩- سلوياته وهواياته: الكتب والمجلات والصحف التي يقرأها.

(ج) الكيان النفسي (السيكلوجي)

١- الحياة الجنسية، المعايير الأخلاقية.

٢- أهدافه الشخصية: أطماعه.

٣- مساعيه الفاشلة: أهم ما أخفق فيه.

٤– مزاجه وطبعه: حاد الطبع. (سريع الغضب) سلس القياد متشائم متفائل.

٥– ميوله في الحياة: مستسلم. مكافح. خوار (من أنصار الهزيمة).

٦– عقده النفسية: الأفكار المتسلطة عليه. محال سكناه. أوهامه.

ألوان هوسه. مخاوفه.

٧– هل هو انبساطي –هل هو انطوائي– أو وسط بين الحالين.

٨– قدراته: في اللغات. مواهبه.

٩– سجاياه: تفكيره. حكمه على الأشياء. ذوقه. اتزانه وسيطرته على نفسه.

فهذا هو الهيكل العظمى للشخصية، وهو الهيكل الذي لابد للمؤلف من الإحاطة به إحاطة واسعة. والذي يجب أن يقيم بناءه على أساسه.

سؤال: وكيف يمكننا أن نصهر هذه المقومات الثلاثة بحيث نجعل منها وحدة متماسكة؟

جواب: إليك مثلا هؤلاء الفتيان في مسرحية الطريق المسدود Cead End لصاحبها سدنى كنجسلي. إنك تجدهم جميعا إلا واحدا منهم فقط، فتيانا أصحاء وسليمي البنية. وأنت لا تجد فيهم فيما يبدو لك أي عقد نفسية خطيرة مما يكون منشأه التشوهات أو العيوب الجسمانية، ومن ثمة فالبيئة هي العامل الهام الحاسم في التأثير على حياتهم. وما يشكل نظرتهم إلى العالم، وبالتالي يحدد اتجاهم وسلوكهم في المجتمع، هو ما نما في نفوسهم من عبادة البطولة وما حرموا منه من نعمة التعليم، وحاجتهم البائسة إلى الملابس وما لم ينعموا به من رعاية أولى الأمر وتوجيهاتهم. وأهم من هذا كله هذا الفقر الملازم والجوع الذي لا يبرح يعذبهم ويذيقهم الويلات. وعلى هذا فقد اتحدت الأبعاد الثلاثة أعنى المقومات الثلاثة التي تكون الشخصية في إنتاج هذه الخصيصة البارزة والسمة المميزة.

سؤال: وهل يمكن أن يكون لهذه البيئة نفسها رد الفعل نفسه في كل طفل منهم، أو أن تأثيرها فيهم يختلف باختلاف، كمل منهم عن أخيه؟

جواب: ليس في الدنيا كلها شخصان يمكن أن يكون تأثير البيئة فيهما تأثيرا واحدا ما دام كل من الشخصين يختلفان عن بعضهما. إن أحد الغلامين قد لا يكون لديه شيء من المواربة، قد لا يعرف المداراة، أنه ينظر إلى الجرائم التي يرتكبها في حداثته بوصفها تمهيدا لحياة مجيدة يحياها حينما يصبح لصا قاطع طريق. أما الغلام الآخر فيشارك فيما يقوم به الرعاع من دنيا بدافع من شعور الولاء لهم أو الخوف منهم أو لكي يذيع صيته في دنيا الشجعان. وقد يوجد غلام ثالث مدرك لمخاطر الطريق الذي يسير فيه لكنه لا يرى طريقا غيره ينقذه من الفقر. والفروق الدقيقة بين الأفراد لها أثرها الذي لا شك فيه في انطباعاتهم التي تتركها فيهم الظروف الاجتماعية الواحدة.

ويصدق هذا أيضا على تطورهم النفساني الذي لا مثل ذلك الأثر. إن العلم يروي لنا أنه لم توجد قط شظيتان من الصقيع يمكن أن تكونا متماثلتين شكلا وحجما، وذلك لأن أي اضطراب في أحوال الجو مهما يكن ضئيلا، ولأن اتجاه الريح، وموقع قطعة الصقيع نفسها في أثناء سقوطها.. كل هذا سيغير في نموذج كل من الشظيتين، ومن ثمة توجد أشكال لا حصر لها من صور هذه الشظايا. وينطبق هذا علينا جميعا نحن أيضا. فإذا كان والد أحدنا شخصا عطوفا دائما، أو يبدي علينا العطف حينا بعد حين. أو أنه لم يحدث أن أبدى عطفه هذا إلا مرة واحدة، أو أنه لم يبد شيئا من العطف علينا قط، فإن لكل من هذه الحالات أثرها في تطورنا بلا شك. وإذا كان العطف الأبوي يأتي في تلك اللحظات نفسها التي يكون فيها الإنسان في أسعد أوقاته وأملئها بالرضا، فقد يمضي ذلك العطف دون أن يحس به أحد منا. إن كل حركة من حركاتنا تقوم على الظروف الخاصة التي تعبر بنا في اللحظة التي نحن فيها.

سؤال: إن ثمة مظاهر إنسانية معينة لا يظهر أنها تدخل في نطاق هذه المقومات الثلاثة التي ذكرت. لقد لاحظت أنني تمر بي فترات من الكآبة وانقباض النفس أو لحظات من الهيجان وثوران القلب تبدو أنها لا باعث لها ولا دافع إليها. ولقد حاولت أن أستقصى أسباب هذه الاضطرابات النفسية الغامضة ولكن محاولاتي كانت تذهب سدى. ويمكنني أن أقول لك بحق أن هذه الفترات كانت تجئ أحيانا وأنا في غير حاجة مالية وليس بي أي شيء من ألوان القلق النفسي. لماذا تضحك؟

الجواب: أنك تذكرني بصديق من أصدقائي الكتاب روى لي مرة حكاية عن نفسه تتلخص في حادثة حدثت له حينما كان في الثلاثين من عمره. وكان في ذلك الوقت بادي العافية موفور الصحة ذا خبرة كبيرة بعمله. وكان يكسب من المال أكثر مما يعرف في أي وجوه الصرف ينفعه. وكان متزوجا شديد المحبة لزوجته ولطفليه، يعزهم اعزازا كبيرا. وحدث يوما حادث أذهله وأثار دهشته حينما أدرك فجأة ما كان يوشك أن يحل به فيحطم حياته وحياة أسرته ويقضي على عمله. لقد شعر أنه يضيق بالدنيا كلها، وأن ليس تحت الشمس ما يسره. فكل ما يجري تحتها مكرر معاد. وكل ما يقوله الأصدقاء وما يفعلونه هو هو بالأمس واليوم وفي غد. أشياء معروفة وكلام يتكرر. لقد ضاق ذرعا بهذه الحياة الرتيبة المقطعة التي لا تتبدل ولا تتغير يوما عن يوم وأسبوعا عن أسبوع، نفس المرأة، نفس الطعام، نفس الأصدقاء، قصص جرائم القتل وسفك الدماء هي هي كل يوم في الصحف اليومية. لقد كاد هذا كله يخرجه عن طوره ويسرع إليه بالجنون. لقد كانت حالته من الغموض في مثل حالتك. ومن يدري؟.. فلعله قد فقد حبه لزوجته. وقد دار هذا في خاطره بالفعل. وقد بلغ به يأسه من ذلك المدى. وكان يحاول استعادة هذا الحب ويجري في سبيل ذلك التجارب، ولكن بلا جدوى. لقد وجد حاله في الحب وغير الحب سواء بسواء مما جعله يزهد في حياته ويملها عن عقيدة وإيمان، فامتنع عن الكتابة، وانقطع عن لقاء أصدقائه. ثم قر قراره آخر الأمر على مفارقة

هذه الدنيا. ولم تعرض له هذه الفكرة في ساعة من ساعات اليأس، بل جعل يبررها ويلتمس لها الحجج والمعاذير في طمأنينة وبأعصاب باردة لا تبالي بشيء ودون أن يضطرب لها قلبه، أو يأبه لها وجدانه. لقد دارت الأرض في فلكها قبل أن يولد بملايين وملايين من السنين. هكذا راح يفكر. ويلتمس الأعذار لانتقاله من هذا العالم. فما الفرق بين انتقاله منه اليوم وانتقاله منه غدا. أو انتقاله منه حين يحين الوقت المحتوم والكتاب المؤجل؟

من أجل هذا أرسل أسرته إلى بيت صديق من أصدقائه، ثم جلس ليكتب خطابه الأخير كي يشرح فيه أسباب ما هو مقدم عليه لزوجته. ولم تكن كتابة مثل هذا الخطاب من الهنات الهينات، ولم يكن ما يكتبه مما يجيزه العقل أو يبرر المنطق، بالرغم مما انفق في كتابته من جهد وما تصبب منه من عرق. الشيء الذي لم يقع له من قبل حينما كان يكتب تمثيلياته. ثم إذا هو يحس فجأة بنوبة معدية حادة ناله منها ألم ممض. ألم مبرح فتاك. وقد جعله ذلك يرى من الحماقة أن يموت الإنسان وفي معدته كل ذلك الألم. ثم هو أيضا كان عليه أن يتم خطابه إلى زوجته.

وانتهى به تفكيره إلى أن التصرف المعقول هو أن يتناول دواء مسهلا يخفف عنه ما يلقى من آلام، وقد فعل، وحينما عاد إلى مكتبه لكي يتم كتابة الخطاب وجد أن من أشد العسر عليه أن يفعل، وإن الكتابة أصبحت أشق عليه من كل وقت مضى. لقد بدت له الأعذار التي تذرع بها من قبل للتخلص من حياته أعذارا مضحكة، بل أعذارا واهية سخيفة. ثم سرعان ما ألقى باله إلى أشعة الشمس الزاهية التي تتألق على مكتبه وإلى ما يتناوب منازل الشارع المجاور من خلال نافذته من أضواء وظلال. لقد بدت الأشجار في ناظريه خضراء خصبة الخضرة منعشة عطرية الأنفاس كما لم تبد له من قبل أبدا. أوه.. إن الحياة لم تكن قبل هذا أحلى ولا شيئا مرغوبا فيه كما هي الآن. لقد أراد أن يرى، أن يشم، أن يتحسس، أن يمشي.

سؤال: هل تقصد أنه قد أقلع نهائيا عن رغبته في الانتحار؟

جواب: بالضبط. لقد وجد نفسه ذا جسم عليل معطوب تنقصه الصحة كما وجد ألف دليل وألف برهان على استحقاقه للحياة. لقد أصبح في الواقع إنسانا جديدا.

سؤال: وعلى هذا فأحوال الجسم يمكن حقيقة أن تؤثر في حالة العقل تأثيرا تاما يجعل الفرق بين الحياة والموت ملموسا؟

جواب: سل طبيب عائلتك.

سؤال: يبدو لي أنه ليس كل أثر من آثار العقل والجسم مرده إلى سبب عضوي أو سبب اقتصادي. فانا أعرف حالات ..

جواب: ونحن نعرف حالات أيضا. فلنفرض أن س يهوي فتاة مليحة ترغبها نفسة وتشتهيها، لاكن حبة يظل جائعا لا يهدأ له أوار، ولا تحقق له أمنية، ومن ثمة فهو يشعر بخيبة الأمل، ولا يلبث أن يسارع اليأس والقنوط إلى قلبه فيذوى ويخترمه المرض. ولكن .. كيف يمكن أن يحدث هذا؟ أن الحب بالقياس للكثيرين هو ذلك الحب الروحاني– الأثيري – الذي لا يدخل في نطاق الاقتصاد ولا شأن له بعالم المادة. فهل تريد أن تستقصى أسباب ذلك؟ إن الحب شأن جميع العواطف، ينشأ حين ينشأ في المخ والمخ، كيفما نظر الإنسان فيه، يتكون من ألياف وخلايا وأوعية دموية.

وهذه الأشياء أشياء عضوية خالصة، واقل اضطرابعضوي يسجل أول مايسجل في المخ الذى يستجيب لهذا في الحال، والخيبة المرة في أي أمر من الأمور تترك أثرها في المخ – المخ العضوي، والمادي– الذي ينقل رسائله إلي الجسم، فتذكر أن الحب مهما كان روحانيا أو أثيريا يؤثر في جميع الوظائف والأعمال العضوية التي من قبيل الهضم والنوم.

سؤال: ولكن مارأيك في أن العاطفة ليست شيئا عضويا بالمرة؟ ومارايك أنها لا تشتمل على أي عامل من العوامل التي من قبيل الرغبة إطلاقا؟

جواب: لجميع العواطف آثارها العضوية. وهلم فلنضرب علںذلك مثالا: تلك العاطفة التيهي أنبل العواطف جميعا وأشرفها كلها، ألا وهى عاطفة الأمومة أو الحب الأموي، أعنى حب الأم لطفلها، فهذه هي أم فريدة نادرة المثال ليس بها عسر مالي، بل هي ذات مال وفير، ثم هي صحيحة سليمة البنية وسعيدة جمة السعادة. وهذه السيدة لها ابنة تحب شابا صغيرا تعده الأمديناوحملا علي ابنتها أكثر مما تعده ثروة لها. إنه شاب ليس فيه خطر على الفتاة من أي ناحية من نواحيه. لكن الأم لا تراه زوجا كفوا لابنتها، إلا أن الفتاة مع ذاك تهرب مع حبيبها.

ويكون أول مايصيب الأم الصدمة التي لم تكن تتوقعها، وتتبع الصدمة خيبة أمل ومرارة لاذعة، ثم العار والشعور بالخزب والحسرة التي تنكأ النفس. وهذه كلها آلام قد تنتهى بنوبة من نوبات الجنون التي تزداد كما وكيفا، وتضعف مقاومة الجسم، وتنتهى بأن تصبح مرضا حقيقيا، بل عجزا وشللا تاما.

سؤال: وهل كل الآثار وردود الفعل النفسية نتيجة لهذه الأبعاد الثلاثة أو المقومات التي ذكرت؟

جواب: هلم فلننظر في ذلك. لماذا اعترضت الأم بمثل هذه الحماسة وكل تلك الغيرة على هذا الزواج الذى اختارته البنت لنفسها؟ هل اعترضت على منظره؟ ربما. ولو أن الأم العادية تكتم خيب أملها عادة عندما تجد أن الفتى المتقدم لأبنتها ليس"غندورا" ولا من فتيان العصر. وأن منظره لا يثير اعتراضات شديدة إلا أن يكون غولا أو هولة بالفعل. إلا أن عدم موافقة الأمفيأي حالة من الأحوال على شكل الفتى قد يتكيف بماضيها هي نفسها.هذا الماضي المشحون بالذكريات

والآثار. بمنظر أبيها أو منظر أشقائها، أو منظر بطل أحلامها السينمائي وبطل الشاشة الفتان.

وقد يكون من الأسباب الأخرى لخيبة أمل الأم– وهو من الأسباب الأكثر رجحانا – حالة الشاب المالية. فهو إذا لم يستطع الاتفاق على ابنتهااتفاقا كريما سخيا، أو لم يستطع ذلك بالمرة فقد تقع الأم فريسة للمخاوف على ابنتها، وعلى نفسها هي أيضا. وحتى إذا هي ضمنت حماية ابنتها من الفاقة واستطاعت إلا تصيبها متربة فأنها لا تستطيع أن تحول بينها وبين استهزاء أترابها بها لهذه الزيجة الفقيرة التي تحط من قيمتها وتزرى بها،لأن الزوج ليس إلا رجلا عاطلا لا عمل له، خليق بأن يضيع جميع ما إدخرتهوأفنت أيامها في جمعه وتوفيره. ولعل الشاب أن يكون رشيقا أنيقا موفور المال لكنه من عنصر آخر، من ملة أخرى مثلا. وهذه مسألة تثير كوامن الشجن في نفس الأم وتهيج ذكريات مرة في فؤادها فتقف ضد هذا الشاب. لأن بين عنصرها وعنصره من أوجه الخلاف الأسطورية ومن ألوان التنابذ الاجتماعي وصنوف النعرة القومية سدودا منيعة وإن لم يكن لها أساس على الإطلاق إلا في أوهامنا.

فكر فيأي الأسباب شئت، من حالة الشاب الصغير العضوية منذ انحداره من أصلاب أجداده وستجد أن كل ماتعترض عليه أم الفتاه له أساس عضوي أو سبب اجتماعي، أما فيه هو أو فيها هي. حاول ماشئت واجتهد ما حلا لك الاجتهاد، لترى انك سوف ترد كل شيء إلى هذه المقومات الثلاثة.

سؤال: ألا ترى أن حصر كل شيء في حدود هذه المقومان يحدد المجال المادي أمام الكاتب ويحصره فيدائرة ضيقة المدى؟

جواب: بالعكس. إنه يفتح له مجالات لا يحلم بها من المناظر والمرئيات والأخيلة، وعوالم للكشف والارتياد كلها جديد وظريف.

سؤال: لقد ذكرت الارتفاع والسن ولون الجلد فيما ذكرت من موجزك لهيكل الشخصية الرئيسي، فهل يجب أن تشترك هذه كلها وأن تتضامن في المسرحية التي نكتبها؟

جواب: أن واجبك أن تلم بهذه الأشياء كلها وإن لم يزمك ذكرها. إنها مما يأتي عرضا في ثنايا سلوك الشخصية وليس بطريق الشرح المادي أو لوصف الصريح لصاحب الشخصية. فوضع رجل يبلغ ست أقدام طولا يختلف اختلافا كبيرا من وضع رجل آخر لا يبلغ من الطول إلا أربع أقدام وثملني بوصات فقط. والأثر الذي تتركه فينا امرأة في وجهها نمش وآثار جديريه لن يكون هو نفس الأثر الذي تتركه فينا فتاة هيفاء جميلة الهيئة حلوة الدل. أن من واجبك أن تعرف الشخصية التي تتناولها معرفة دقيقة تفصيلية لكي تعلم كيف يتصرف صاحبها في موقف معين مرسوم.

وأي شيء من الأشياء التي تحدث في مسرحيتك يجب أن ينبثق مباشرة من الشخصيات التي وقع عليها اختيارك لكي تقيم الدليل على مقدمتك المنطقية أي الفكرة الأساسية لروايتك. ويجب أن تكون هذه الشخصيات التي وقع عليها اختيارك لكي تقيم الدليل على مقدمتك المنطقية أي الفكرة الأساسية لروايتك. ويجب أن تكون هذه الشخصيات من القوة بمت يكفي لإقامة الحجة على صدق مقدمتك بطريقة طبيعية معقولة يقبلها المتفرجون، لا بطريقة تحكيمية تريد أن تفرضها على غيرك فرضا.

٢ - البيئة

حينما يدعوك أحد أصدقائك إلى حفلة من الحفلات، وبعد لحظة من التردد تراك تجيب: "حسن .. سأذهب" وأنت بهذا تقرر قرارا هادئا غير صادر عن كبرياء أو اعتزاز، وبالرغم من هذا فذلك القرار هو نتيجة عملية ذهنية معقدة.

إن تلبيتك دعوة صديقك قد تكون صادرة عن شعورك بالوحشة أو عن رغلة في تحاشي أمسية كئيبة لا تلقى فيها أحدا، أو نتيجة نشاط جسماني فائق الحد أو ثمرة من ثمرات اليأس أو الشعور بالقنوط. وربما يكون قد خطر لك أن اختلاطك بالناس قد يعود عليك بتناسي إحدى مشاكلك، أو لعله يأتي إليك بإشراقه من أمل جديد، أو بارقة الهام تحن إليه، على أن الحق هو أنه حتي مثل هذه المسألة البسيطة التي لا تزيد على قولك "نعم" أو قولك "لا" هي ثمرة من ثمرات المراجعة وإجالة الخاطر إجالة محكمة، أو لعلها ثمرة لتروية الفكر وإعادة تقديم ظروفنا المتخيلة أو ظروفنا الحقيقية، وقد تكون نتيجة لأحوالنا الذهنية أو الجسمانية أو ثمرة لما يحبط بنا من ظروفه وأحوال اقتصادية أو اجتماعية.

وللكلام بناؤه المعقد ونحن نستعمل الكلمات استعمالا سريعا سهلا، ودون أن نستيقن أنها هي أيضا مركبات من عناصر كثيرة. فنحن إذا شرحنا الكلمة "سعادة" مثلا، وحاولنا أن نكتشف العناصر التي تتضافر لكي تعطينا السعادة الكاملة لرأينا أنه لا يمكن أن يكون شخص ما سعيدا إذا توافرت لديه جيمعالأشياء ما عدا الصحة، أن هذا مستحيل بلا شك، ما دام قصدنا هو السعادة التامة المطلقة، السعادة غير المربوطة بقيد أو شرط، ومن ثمة يجب أن تكون الصحة في حسباننا بوصفها عنصراً لا غناء عنه "للسعادة".

وهل يمكن أن يكون شخص ما سعيداً وهو لا يملك شيئاً إلا صحته وأن هذا يكاد يكون من رابع المستحيلات، أن الإنسان قد يشعر بالبهجة والقوة الموفورة والحرية التامة لكنه مع ذاك قد لا يشعر بالسعادة، ولنذكر أننا نتحدث عن السعادة فغي أنقى صورها، وأنت حينما تصيح مبتهجاً: "يا للله! كم أنا سعيد!" وذلك عندما تتلقى عطية طال عليك أمد انتظارها، فهذا الذي تحس به ليس هو السعادة، أنه البهجة، الفرحة بانجاز الوعد.

وعلى هذا فليس من الجرأة على الحق أن نقول أن الشخص الذي ينشد السعادة لابد له إلى جانب العادة لابد له إلى جانب السعادة من عمل يمكن أن يدر عليه رزقاً طيباً، ونحن نسلم جدلاً بأن الإنسان لا يمكن أن يمتهن بسبب الحرفة التي يحترفها؛ لأن هذا قد يتنافى واحتمال استمتاعه بالسعادة، على أن أهم ما يلزم لكي يكون المرء سعيداً هو الصحة ثم العمل الملائم.

ولكن هل يمكن أن تتم السعادة لشخص يمتلك كلا هذين الشيئين وهو محروم من المحبة الإنسانية التي تدفئ القلب وتنعش النفس؟ أحسب أننا في غير حاجة إلى إطالة القول في هذه النقطة، فكل منا في حاجة إلى مخلوق آخر يبادله المحبة ويساقيه الوداد، ومن ثمة فلنضف عنصر المحبة إلى العنصرين الآخرين السابقين.

وهل يمكن أن تكون سعيداً وعملك الذي تزاوله، وأن يكن عملاً مرضياً تطيب به نفسك، لا يتقدم بك إلى الأمام، ولا يتيح لك فرصةللترقي؟ أيمكن أن يكفي لكي تكون سعيداً أن تقف عند هذه العناصر الثلاثة: الصحة والعمل والحب، إذا كان المستقبل لا أمل فيه لترقيك أو تحسين وضعك؟ نحن لا نرى هذا. أن وضعك قد لا يتغير أبداً ولكنك قد تستشعر السعادة بأمل أنه سوف يتغير. وعلى هذا فلنضف الأمل إلى العناصر التي أثبتناهاإلى الآن في قائمة السعادة.

وإلى هنا تكون هذه القائمة ناطقة بأن: الصحة والعمل المناسب والحب والأمل، تساوي السعادة. ومن الممكن إضافة أجزاء فرعية أخرى إلى هذه العناصر الأساسية. إلا أن تلك العناصر الأساسية الأربعة كافية للبرهنة على أن الكلمة من الكلمات هي ثمرة لعناصر كثيرة. ومما لا شك فيه أن كلمة "سعادة" ستمر بتغيرات لا حصر لها تخضع للمكان والجو والظروف التي تستعمل فيها.

إن مادة البروتوبلازم هي واحدة من أبسط المواد الحية، إلا أنها تشتمل مع ذلك على كربون وأوكسجين وهيدروجين ونيتروجين وكبريت وفسفور وكلورين وبوتاسيوم وصوديوم وجير (كالسيوم) وماغنيسيوم وحديد.

وهكذا نرى أن مادة البروتوبلازم تشتمل على نفس العناصر التي يشتمل عليها الإنسان المركب المعقد.

لقد أشرنا إلى مادة البروتوبلازم بوصفها مادة بسيطة لنقارن بينها وبين الإنسان، إلا أن هذه المادة هي مادة مركبة مع ذاك، إذا قارنا بينها وبين الأشياء التي لا حياة فيها. والبروتوبلازم على هذا تحتل مرتبتين إحداهما عليا والثانية سفلى في جدول المواد المركبة، وفي هذا ما فيه من التناقض الذي لا يزيد في غرابته عن التناقض في أي شيء آخر في الطبيعة. ومبدأ التناقض والمطاطية، أعني خصيصًا الشد والجذب في الشيء الواحد– هذا المبدأ يجعل الحركة أمرًا مستطاعًا، والحياة في جوهرها وبالضرورة هي الحركة.

فماذا كان يحدث للبروتوبلازم يا ترى في أول عهدها كما نعرفها لو أنها لم تكن تمتلك الحرية؟ لا شيء. إنها لم يكن يمكن أن توجد، ولكانت الحياة أمرًا مستحيلاً. وبوساطة الحركة نشأت صور أعلى من الحياة وتطورت أما الصور النوعية. أعني الصور المعينة للأحياء، فقد تحددت وفقًا للمكان والجو ونوع الطعام وكميته والضوء أو فقدان الضوء.

هيء لشخص ما جميع العناصر اللازمة للحياة، ولكن غير واحدًا منها – وليكن هذا العنصر هو الحرارة مثلاً، أو الضوء– وسترى أنك قد غيرت حياة هذا الشخص تغييرًا تامًا. وإذا كنت في شك من هذا ففي وسعك أن تجري التجربة على نفسك أنت. ولنفرض أنك شخص سعيد وأنك مالك لناصية عناصر السعادة الأربعة الضرورية فضع رباطًا على عينيك لمدة أربع وعشرين ساعة وأطفئ جميع الأنوار،

تجد أنك لا تزال سليمًا معافى، ولا تزال تقوم بما تشاء وتؤدي ما يطلب منك، وأنك لا تزال تحب وتحب ولا تبرح مستبشرًا ممتلئًا بالآمال. وفضلاً عن هذا فأنت تعرف أنك سوف تزيل الأربطة عن عينيك بعد أربع وعشرين ساعة. إنك في الواقع لست أعمى بل أنت قد حجزت النور عينيك بمحض إرادتك. ومع ذاك، فهذه التجربة سوف تغير اتجاهك كله.

وستجد أن هذا هو نفس الأمر إذا أوقفت حاسة السمع عن عملها لمدة يوم أو منعت أي عضو من أعضائك عن عمله لهذه المدة نفسها. ويمكنك أن تأكل طعامًا من الأطعمة التي تحبها، بحيث لا تأكل معه طعامًا آخر، وذلك لمدة أشهر– وحتى لمدة أسبوعين، فماذا تظن أن تكون النتيجة؟ أنك سوف تكره هذا الطعام وتعافه نفسك طوال حياتك.

فهل تحسب أن تتغير النتيجة تغيرًا يذكر إذا اضطررت إلى النوم في غرفة آهلة بجيوش من البق، غرفة كريهة قذرة، فوق أرضية قذرة أيضًا، وليس لديك إلا خرق تتغطى بهاأو أسمال تتخذمنها مرتبة لك؟ كلا بلا شك.

بل لن تتغير النتيجة حتى إذا نمت في مكان قذر لمدة يوم واحد، وسيضاعف هذا من تقديرك للنظافة والراحة والتذاذك بهما.

والظاهر أن الكائنات الإنسانية تتأثر بالبيئة بنفس الصورة التي كانت المخلوقات الأصلية ذات الخلية الواحدة تتأثر بها حينما كانت تغير شكلها ولونها وأنواعها وذلك كله بحكم البيئة ونزولاً على قوانينها.

ونحن نطيل القول في هذه النقطة وتتحمس لها لأن من الأهمية البالغة أن نفهم مبدأ تغير الشخصية. إن شخصية الإنسان في تغير مستمر، وأقل اضطراب في حياته المنتظمة المرتبة يثير الاضطراب في طمأنينته ويسبب له جيشانا ذهنيًا،

وذلك كما تنزلق شظية من الحجارة فوق سطح بركة من الماء فتثير فيه دوائر واسعة من الحركة لا تنفك تتسع وتتسع.

فإذا صحّ أن كل إنسان يتأثر ولابد بالبيئة والصحة وظروفه الاقتصادية كما حاولنا أن نبرهن على ذلك، فواضح إذن، مذ كان كل شيء خاضعًا لعملية مستديمة من التغير والتحول (والبيئة والصحة والظروف الاقتصادية هي بالطبع جزء من كل شيء). أقول أته أوضح أن الإنسان سوف يتغير هو أيضًا ويتحول. وبديهي أنه مركز هذا التغير الستديم والتحول الذي لا ينقطع. فلا تنس إذن هذه الحقيقة الأساسية: إن كل شيء قابل للتغير التحول. وليس خالدًا أبديًا إلا التغير والتحول!!

ولنضرب لهذا مثلاً شخصًا من رجال الأعمال الناجحين، وليكن تاجر الأقمشة، أنه رجل سعيد وعمله في اطراد على الدوام. وزوجته وأبناؤه الثلاثة سعداء راضون هم أيضًا. والحقيقة أن هذه حالة من الأحوال النادرة، بل تكاد تكون من الأحوال المستحيلة الحدوث، إلا أنها ستوضح لك رأينا. إن هذا الرجل هو وأسرته من السعداء في حدود ما يفهمون من السعادة.

ثم يحدث أن يقوم رجل من كبار رجال الصناعة في مكان ما بحركة يهدف من ورائها إلى تخفيض الأجور وإنزال الخراب باتحادات العمال. ويحسب رجانا أنها من الحكمة القيام بمثل هذا العمل. فالعامل في رأيه قد أصبح في هذه العصور الحديثة شخصًا جريئًا وقحًا لا تنتهي له مطامع ولا تفرغ له طلبات ولا عجب من وجهة نظره في هذا، فلو استمرت الأجور في الارتفاع بحسب ما يشتهى العمال لاستولوا أيضًا على المصانع والصناعات ولأسلموا البلاد للخراب وهو لا يفكر هذا التفكير إلا حينما يتعرض هو وأسرته لضياع شيء كانوا يستمتعون به، أو حينما يتعرضون للخطر.

وهكذا تجتاحه موجة من القلق الذي يصيبه في بطء، ولكنه لا ينفك يشغله ثم يضطرب اضطرابًا عميقًا، وتراه يقبل على قراءة الكثير مما يدور حول هذه المشكلة. وهو قد يعرف وقد لا يعرف أن خوفه هذا قد نشأ من أن عددًا قليلًا من أرباب الصناعة الأغنياء يريدون إنقاص الأجور فهم ينفقون مبالغ طائلة لنشر الذعر في أرجاء البلاد. وهكذا يقع صاحبناضحية لدعايتهم التي نصبوا شراكها له ولأمثاله فتراه راغبًا في تحمل نصيبه من إنقاذ بلاده من الخراب ولذا فهو أيضًا يخفض أجور عماله غير مدرك أنه بهذا العمل قد جر على نفسه عداوة هؤلاء العمال وعداوة مستخدميه، بل هو قد ساعد تلك الحركة التي سوف تسفر عن ارتدادها إلى نحور مثيريها آخر الأمر، بل ربما ذهبت بمصدر رزقه نفسه. أنه بتسببه في إضعاف القوة الشرائية قد يكون أول من يقاسي نتائج عمله هذا.

ولسوف يضار هذا الرجل أيضًا، حتى إذا عرف سر هذا الأمر كله، ولم يشترك في جريمة تخفيض الأجور لأنه سوف يتأثر بما يقدم عليه زملاؤه ممن يخفضون أجور عمالهم، وذلك لأن تخفيضهم لأجور هؤلاء العمال يغير أحوال السوق ولابد، فيتغير هو أيضًا وينتقل من حال رخاء إلى حال كساد أو ما يقرب من الكساد، شاء ذلك أو لم يشأ، كما تتأثر أسرته بهذا أيضًا، ومن ثمة فلسوف يعجز هو كذلك عن دفع الأجور نفسها التي كان يدفعها لعماله من قبل، وذلك لأن معين الرخاء الذي كان يدر عليه إخلاف الرزق والمكاسب العظيمة قد جف ونضب. وهذا ولابد يثير شيئًا من النزاع بين أفراد الأسرة، بل ربما أحدث انفصالًا نهائيًا.

إن مما لاشك فيه أننا هنا في بلادنا تتأثر بأي حدث في أي ركن من أركان العالم.. كحرب في أوروبا أو في الصين، أو إضراب في سان فرانسسكو، أو هجوم حاكم طاغية على الديموقراطيات.. ونحن نتأثر بهذا كله كما لو كنتم شركاء فيه. وهذا لأن ما يصيب الإنسانية في أي ناحية من أنحاء الدنيا لابد أن يصل إلى بلادنا آخر الأمر ليجثم فيها ثم يستقر بها. ولعل مما يؤسف له أنه حتى الأحداث

التي يبدو أنها لا شأن لها بقوم يكون لها في الواقع شأن أي شأن بالبشر جميعًا وبنا.

إنه لا مفر لصاحبنا تاجر الأقمشة هذا أو لأي تاجر غيره من أن يصيبه بعض الأذى مما أقدم عليه صاحب المصانع أو أرباب الصناعات.

وما نخضع له من تغير وتحول تخضع له المصارف المالية والحكومات مثلنا تمامًا. وقد رأينا ذلك في ظروف الكساد التي سادت العالم سنة ١٩٢٩ حينما حلت بالعالم خسائر تقدر بملايين من الدولارات التي لا حصر لها، ومن ذلك أيضًا ما كان يحدث بعد الحرب العالمية الأولى من تهاوى الحكومات وسقوطها واحدة بعد أخرى لتقوم في مكانها حكومات جديدة و نظم من الحكم جديدة أيضًا. لقد كانت أموالنا ومنشآتنا الاقتصادية تنسف في أثناء الليل نسفًا، كما ينسف معها أمننا وسلامتنا، وأنت وأنا كأفراد لا نضمن أمننا وسلامتنا إلا كما يضمن سائر الناس أمنهم وسلامتهم في محيط الظروف العالمية السائدة.

إن الشخصية هي الثمرة الإجمالية لكيان الإنسان المادي وللمؤثرات التي تفرضها عليه بيته. وتستطيع أن تنظر إلى الزهرة نفسها لترى أنها تتأثر تأثرًا كبيرًا بالوقت الذي تسقط عليها فيه أشعة الشمس، صباحًا أو ظهرًا أو أصيلًا.

وعقولنا لا تقل عن أبداننا في الاستجابة للمؤثرات الخارجية، أن الذكريات القديمة تبلغ من التغلغل العميق في أذهاننا درجة كبيرة حتى لا نكاد نعيها في كثير من الأحيان. وفي وسعنا القيام بمجهودات مصممة بنية التخلص من المؤثرات القديمة، فرارًا من غرائزنا، لكننا لا نلبث أن نعود فنقع في براثنها، ومن ثمة فذكرياتنا القديمة التي تختزنها عقولنا الباطنة تؤثر في حكمنا على الأشياء بالرغم مما نحاوله من العدالة وتحرى القسط.

يقول العلامة وودرف في كتابه علم الأحياء الحيوانية[1]

«أن من المستحيل النظر في البورتوبلازم إلا فيما له صلة بالبيئة التي توجد فيها مهما تكن هذه البيئة، وذلك لأن التغيرات التي تطرأ على البيئة أو التغيرات التي تنتاب ألوان نشاط البورتوبلازم تنعكس بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر على مظهرها الخارجي».

ويمكنك أن ترقب النساء وهن يسرن في المطر وقد احتمين بمظلاتهن الملونة لتلاحظ أن وجوههن تعكس الوان هذه المظلات. وذكريات طفولتنا نحن وتجارب هذه الطفولة وكل ما مر علينا فيها تصبح بمرور الأيام جزءًا منا لا يتجزأ، وهي لابد تنعكس على عقولنا وتؤثر فيها وتترك فيها ألوانها، حتى لا يمكننا رؤية الأشياء والحكم عليها إلا بمقدار ما تسمح لنا هذه الذكريات والتجارب والمؤثرات أن نراها به ونحكم عليها به. ونحن قد نعترض على هذا التأثر وننكره، وقد نشن عليه حربًا حامية واعية، بل ربما صدرنا فيما تفعل ضد ميولنا الطبيعية.. لكننا بالرغم من هذا كله لا نصدر في جميع أفعالنا إلا تحت تأثير ما اختزنته عقولنا الباطنة من تجارب وذكريات، وهذا هو ما يعرف بالأفعال المنعكسة، أي أننا نعكس في أفعالنا ما تستحضره أذهانه من صور.

إن الحياة هي التغير، وأقل اضطراب في أي دقيقة من دقائقها يغيرهاجميعًا. والبيئة اذا تغيرت تغير الإنسان معها. والشراب الحدث اذا لقى سيدة صغيرة في الظروف السليمة المناسبة فانه ربما انجذب إليها بفعل ما يتفقان فيه من مشارب مثل حبهما للأدب أو الفنون أو الألعاب الرياضية. وهذه المشاركة العامة في أمر من الأمور قد تكبر وتشتد وتتعمق جذورها حتى تصبح غرامًا وتعاطفًا تشترك فيه وجداناتهما. واذا لم يعكر صفو انسجامها هذا شيء فلا شك في أنه يصبح افتتانًا وصبابة. ومع هذا فالافتتان ليس هو الحب، لكنه يقترب من الحب في تحركه إلى

[1] Animal Biology

نطاق الإخلاص والولاء، ثم إلى نطاق الولع وفرط التخيل والبهجة باللقاء، أو نطاق العبادة التي هي الحب بالفعل. والحب هو آخر مرحلة في ذلك جميعًا، ومن الممكن اختبار هذا الحب بالإقدام على التضحية،إذ الحب الحقيقي هو القدرة على تحمل أي مشقة. في سبيل المحبوب.

والعاطفة التي تربط قلبين قد تنهج هذا النهج اذا سار كل شيء في طريقه الصحيح. واذا لم يعترض قصة حبهما شيء وهو في طور تفتحه الأول فقد يتزوجان ويعيشان عيشة سعيدة بعد ذلك إلى آخر لحظة من حياتهما. ولكن لنفرض أن هذين الحبيبين الصغيرين نفسيهما قد بلغا مرتبة الوداد والترابط، ثم جاء هماز نمام حاقد فأخبر الشاب الصغير بأن صاحبته كانت لها قصة حب قبل أن يعرفها، فاذا كان الشاب قليل التجربة ولا خبرة له بهذه المواقف، فسوف يتأثر بما وسوس النمام إليه ثم ينفض يده من تلك السيدة الصغيرة وذلك بان يتحول وداده إلى برود، ثم يتحول، بروده فيكون حقدًا أو ضغينة، والحقد والضغينة يصبحان تنافرًا وازورارًا. فاذا كانت الفتاة جريئة القلب لا تبالي أن تناوئ و تتحدى فقد يتحول التنافر فيكون مرارة، ثم عداوة وخصومة ولددًا. وعلى العكس من هذا اذا كانت والدة الشاب الحدث نفسه قد مرت بها قبل زواجها من أبيه تجربة كالتجربة التي مرت بهذه الفتاة ثم أصبحت زوجة كأحسن مايكون الأزواج وأما عظيمة الأمومة تبعًا لذلك، فحينئذ قد يتطور وداد الشاب فيكون حبًا بصورة أسرع كثيرًا مما لو كان الأمر غير ذلك.

وقصة هذا الحب الساذج عرضة لأي عدد من التغيرات والتحولات. فالمال الجم الزائد عن الحاجة، كالمال القليل الذي لا يفي بتكاليف الحياة، يؤثر في مجرى هذا الحب ويغير تياره. والصحة والمرض قد يقر بان نهاية الغرام وثمرة اللوعة أو يبطئانها. وحالة احدى الأسرتين المالية والاجتماعية قد تؤثر في علاقات الحبيبين الغرامية،إماإلى أحسن وإماإلى أسوا.. والوراثة هي الأخرى.. إنها قد تقلب

عربة التفاح رأسًا على عقب.

إن كل كائن بشري هو على الدوام في حالة تقلب مستمر وتغير مستديم بل ليس في الطبيعة كلها ماهو ساكن لا يجيش بالحركة، ولا سيما الإنسان والشخصية كما ذكرنا آنفًا هي الثمرة الإجمالية– أو المبلغ الإجمالي كما يقول التجار – لكيان الإنسان الجسماني والمؤثرات التي تفرضها عليه بيئته في تلك اللحظة الخاصة.

٣-طرق الجدل والتحاور

ما هو الجدل Dialectics؟ لقد جاءتنا هذه الكلمة من اليونانيين القدماء الذين كانوا يستعملونها بمعنى التحاور والتخاطب بين الناس، حينما كان أهالي أثينا يعدون الجدل فنًا عاليًا رفيعًا –أو–فن البحث عن الحق – وحينما كانوا يتبارون مع بعضهم البعض في سبيل العثور على أحسن المحدثين أو خير المحاورين. وكان سقراط يقف في الذروة بين اليونانيين جميعًا بوصفه المحدث الأكمل. ويمكننا الاطلاع على طرف من أحاديثه في محاورات أفلاطون، تلك الأحاديث التي تطلعنا اذا درسناها دراسة دقيقة على سر فنه. لقد كان سقراط يصل إلى الحق بهذه العملية: لقد كان يقرر قضية منطقية أو موضوعًا أو محمولًا كما يقول المناطقة، ثم يبحث عما يناقضها، فاذا أراد تصحيحها على ضوء هذا النقيض إذا به يجد نقيضًا جديدًا لها.. ويستمر الحال على هذا المنوال.

ولننعم النظر في هذه الطريقة أكثر مما فعلنا حتى الآن.إننا نضمن حركة الحديث اذا سلكنا خطوات ثلاثًا:

الأولى: تقرير القضية المنطقية التي يسمونها الدعوى أو المطلوب

الثانية:اكتشاف نقيض هذه القضية (antithesis) لكونه الطرفالمقابل لهذه

القضية أو الدعوى الأصلية.

الثالثة: والآن يستلزم إيضاح هذا التناقض تصحيح القضية الأصلية وصياغة قضية ثالثة وهذا هو التركيب (synthesis)(أي تأليف الشيء من مكوناته البسيطة). وذلك لاشتماله على الدعوى الأصلية وعلى نقيضها.

فهذه الخطوات الثلاث: القضية أو الدعوى، ونقيضها، والتركيب، هي قانون الحركة جميعًا. وكل شيء يتحرك يناقض نفسه على الدوام، وكل أشياء تتغير إلى عكسها عن طريق الحركة. فالحاضر يصبح الماضي، والمستقبل يصبح الحاضر.. إنه لا شيء في هذه الدنيا إلا وهو يتحرك.

إن التغير المستمر هو جوهر الوجود وروحه. وكل شيء يمضى إلى عكسه في دورة الزمن. وكل شيء يشتمل في صميمه على ما هو نقيضه. والتحول قوة تحمل نفسها على الحركة، وهذه الحركة نفسها تصبح شيئًا مختلفًا عما كانت من قبل.إن الماضي يصبح حاضرًا وكلاهما يحددان المستقبل. والحياة الجديدة تنجم من الحياة القديمة، وهذه الحياة الجديدة هي مركب من الحياة القديمة ومن نقيضها الذي قضى عليها. وهذا التناقض الذي يسبب التغير والتحول يستمر إلىالأبد.

إن الكائن البشري تيه من المتناقضات الظاهرة. أنه يفكر في شيء بعينه ثم يفعل ضده في الوقت نفسه، وبينما هو يحب، يعتقد أنه يكره. وبينما هو مظلوم مضطهد محقر مغلوب على أمره، إذا هو يعترف لظالميه الذين يحقرونه وينزلون به الهوان أنهم رحماء به، أبرار له، وأنه يفهمهم و يقدر فضلهم!

فكيف نستطيع تعليل هذه المتناقضات؟

لماذا تصافي زيدًا من الناس فاذا هو ينقلب عليك فيعاديك؟ لماذا يعادي الأبناء آباءهم والبنات أمهاتهن؟

إن من الأبناء من يأبقون من منازلهم لأن أمهاتهم يأمرنهم بكنس مسكنهم الوخم القذر المكون من غرفتين اثنتين. وهذا الولد الذى يكره الكنس لا يأبى قبول وظيفة حاجب أو فراش في محل كبير، وهو يقبل هذا العمل راضيًا ممتنًا – وان كان واجبه فيه هو كنس المحل وتنظيف «صالاته» بل كنس الجزء من الشارع الذي يقع أمام المحل أيضًا، فلماذا؟

وفتاة في الثانية عشرة من عمرها تتزوج رجلًا في الخمسين من عمره، ثم تراها راضية سعيدة بهذا الزواج.. ولص يصبح من الأغنياء الموسرين، وأحد الأغنياء الموسرين يصبح لصًا... وفتاة نشأت في أسرة صالحة متدينة فإذا هي تنحدر إلى حمأة الرذيلة وبيوت العهر والفساد... فلماذا؟

إن النظرة السطحية تفسر لنا هذه الأمثلة على أنها جزء من أحجية.. جزء مما نسميه «لغز الحياة» إلا أننا نستطيع تعليلها تعليلًا منطقيًا، وتعليلها على هذا النحو قد يكون عملًا شاقًا. غير أنه عمل ليس بالمستحيل إذا تذكرنا أنه بدون هذا التناقض لا يمكن أن تكون هناك حركة، ولا يمكن أن تكون ثمة حياة، بل لا يمكن أن يكون ثمة هذا الكون العظيم بنجومه وأقماره و أراضيه.

«إن الشيء لا يتحرك ولا ينبعث فيه النبض والنشاط إلالسبب واحد، وسبب واحد فحسب، ذلك هو اشتماله في ذاته على التناقض الذي هو عملية الحركة كلها والتطور كله».

وإليك ما كتب أدوراتسكيAdoratsky في كتابه Dialectics أو فن الجدل:

«أن القوانين العامة للجدل قوانين عالمية شاملة، وعلينا أن ننشدها في حركة السدم وتطورها... السدم النيرة الشاسعة التي لا يمكن أن يحيط بجرمها أحد، والتي تتكون منها المجموعات النجمية السابحة في أجواز الكون... كما يجب أن

ننشدها في البناء الداخلي للجزيئات والذرات وفي حركة الإلكترونات والبروتونات».

ويقتبس أدوراتسكي الفقرة التالية من إشارات الفيلسوف اليوناني زينو من فلاسفة القرن الخامس (ق.م)، وقد كان زينو أول من وضع فن الجدل، أو كان «أبًا للجدل» كما يسمونه.

«وأن السهم في مجرى انطلاقه، مرسوم له أن يصل إلى نقطة محددة وهو في طريقه إليها، وأن يحتل مكانًا معينًا. فاذا كان ذلك كذلك،إذن فهو في كل لحظة معينة يكون عند نقطة محددة في حالة سكون، أي حالة لا حركة فيها، ومن ثمة لا يكون متحركًا على الإطلاق. ونحن نرى لهذا السبب أن الحركة لا يمكن التعبير عنها إلا اذا لجأنا إلى الأقوال المتناقضة.أن السهم هو في مكان معين،إلا أنه في الوقت نفسه ليس في ذلك المكان. ونحن لا نستطيع رسم الحركة وتصورها إلا بتعبيرنا عن كلا هذين الإثباتين المتناقضين في وقت واحد.

ولنقف هنا، و لنجمد أحد الكائنات البشرية إلى درجة السكون والتوقف عن الحركة. ولنتناول بالتحليل الشامل تلك الفتاة التي هجرت أسرتها المشهورة بالتدين والورع لتكون بغيًا عاهرًا. إنه ليس يكفي قولنا أن بعض العوامل المعينة هي التي أدت إلى انحلالها وترديها في حمأة الرذيلة. لقد كانت ثمة عوامل بلا شك، ولكن ماذا كانت تلك العوامل يا ترى؟ هل بعض قوى ما وراء الطبيعة هي التي صنعت بها هذا ودفعتها إلى ذلك الإثم! وهل حقيقة أنها وجدت حياة العهر حياة مغرية! ما أصعب الإجابة على ذلك بالإيجاب! لقد قرأت عن هذا الموضوع، وسمعت عنه من أبويها، و من راعيكنيستها... قرأت وسمعت أن العهر هو واحد من أخبث شرور المجتمع وأشدها امتلاء بالحيرة والمرض والرعب. لقد كانت تعلم أن القانون يقف للعاهرات بالمرصاد، وأن القوادين يسلخونهن ويمتصون عرقهن ودماءهن،وأن زبائنهن ومن يشغلونهن في بيوت الفساد على السواء يسخرونهن للذاتهم ورغائب

نفوسهم المادية الوضيعة... وكانت تعلم أخيرًا، وليس آخرًا، أن العاهر مالها إلى الهجر والنسيان لتموت فريدة وحيدة، موتة موحشة يائسة.

إنه ليكاد يكون من المستحيل أن ترضى فتاة عادية سوية حسنة التربية بأن تكون عاهرة.إلاأن هذه هي واحدة من أولئك السويات الحسنات التربية قد رضيت أن تكون كذلك، كما رضى غيرها بتلك الحياة.

فلكي ندرك الأسباب المنطقية لما أقدمت عليه الفتاة من ذلك الفعل لابد من معرفة الفتاة ودراستها دراسة شاملة لا نستطيع بدونها أن نلمس المتناقضات الداخلية والخارجية التي تضطرب بها حياتها، وأن نلمس الحركة التي هي الحياة بعد أن نلمس هذه المتناقضات.

ولنطلق على تلك الفتاة اسم إيرين، ولنضع بين يديك الخطوط الرئيسية أو الاطار المادي لشخصية إيرين هذه:

الكيان الجسماني(الفسيولوجي)

الجنس: أنثى

السن: تسع عشرة سنة

الطول: خمس أقدام وبوصتان

الوزن: مائة وعشرة أرطال

لون الشعر: بني غامق

لون العينين: بني

الجلد: أشقر لطيف

القامة: معتدلة

المظهر: جذاب

الأناقة: مكتملة جدًا

الصحة: أجريت لها عملية زائدة دودية (المصران الأعور) وهي في الخامسة عشرة. وهي شديدة الحساسية لأمراض البرد. وجميع أفراد عائلتها يخشون خشية شديدة من أن يؤدي هذا إلىإصابتها بالدرن. وهي تبدى عدم اهتمامها بهذا الموضوع في الظاهر، أما في الحقيقة فهي مؤمنة بأنها سوف تموت وهي في سن صغيرة، ولهذا فهي ترغب في التمتع بالحياة ما استطاعت.

آثار الوحم والحمل فيها: لا شيء.

صنوف الشذوذ: لا شيء، اذا صرفنا النظر عن حساسيتها

الوراثة: بنية ضعيفة ورثتها عن أمها.

الكيان الاجتماعي

الطبقة: الوسطى. تعيش أسرتها في سعة. يملك أبوها محلًا تجاريًا عامًا،إلا أن المنافسة التي نشبت بينه وبين غيره من التجار أخيرًا جعلته في حال سيئة. إنه بخشي أن يقضى عليه التجار الناشئون. وقد دلت الحوادث على صحة مخاوفه هذه، إلا أنه مع ذلك لا يشاء أن يشغل أسرته بها.

العمل:

لا عمل لها.وإن كان المفروض أن تساعد في أعمال المنزل إلا أنها تفضل القراءة وتترك الحمل ليقع كله على كاهل أختها سلفيًا التي تبلغ من العمر سبع عشرة سنة.

التعليم:

في مدرسة عليا. لقد كانت تريد ترك المدرسة وهي في السنة الثانية لولا إصرار والديها وتهديداتهما الفورية، الأمر الذي جعلها تواصل دراستها بصورة ما،إنها لم تحب المدرسة ولا الدراسة قط. لقد كانت تمقت الرياضيات والجغرافيا وإن كانت تهوى التاريخ. وكانت أنباء الشجعان وقصص الحب والخيانات الزوجية تستهويها وتخلب لبها. وكانت تقرأ التاريخ بغزارة وان كانت لا تحب منه إلا التاريخ القصصي الخيالي. ومن ثمة لم تكن التواريخ أو الأسماء تهمها.وما كان يهمها هو سحر الحوادث وبريقها، ولم تكن ذاكرتها من هذا الصنف الذي يعي ما يقرأ ولا يزال يذاكره ويحفظه. وكانت عاداتها القذرة التي تشبه عادات الفعلة مثار نزاع مستمر بينها وبين المدرسين. وكانت أناقتها الجسمانية تتنافي وكتابتها وإنشاءها المملوءة بالتشطيب والأخطاء الإملائية وكان يوم التخرج أسعد أيام حياتها.

الحياة المنزلية:

كلا والديها عائشان. عمر أمها حوالي ثمان وأربعين. وأبيها حوالي اثنتين وخمسين. لقد تزوجا في سن متأخرة وكانت حياة أمها تنتابها العواصف من حين إلى حين. كانت لها قصة حب دامت عامين ونصف عام ثم هجرها حبيبها بعد ذلك إلى امرأة أخرى فحاولت الانتحار لولا أن أنقذها أخوها وهي تفتح أنابيب الغاز على نفسها في الحمام. أصابها انهيار عصبي فأرسلها أبوها إلى احدى عماتها للاستجمام واسترداد صحتها، فمكثت هناك عامًا كاملًا وعادت إليها صحتها. ولقيت ثمة الرجل الذي هو الآن زوجها. لقد تمت خطبتها بالرغم من أنها لم تحبه. لقد جعلتها كراهيتها للرجال لا تبالي بشخصية الرجل الذي تزوجته. أما هذا الرجل فقد كان على العكس منها ساذجًا طيب القلب فخورًا بأن مثل تلك الفتاة الجميلة قد ارتضته زوجا لها.إنها لم تخبره قط بقصة غرامها السابق، وان كانت لم تهتم بأن يكتشفها هو. أما هو فلم يحاول أن يعرف من ذلك شيئًا منه كان ماضيها لا يهمه

وكان حبه لها شديدًا وان لم تكن بالزوجة المثالية أول الأمر.

ثم تغيرت حالتها تغيرًا تامًا بعد أن ولدت أيرين. فقد أخذت تهتم ببيتها وطفلتها.. بل بزوجها أيضًا.إلا أن مرارتها التي عانت منها الأمرين سنين طويلة أخذت الآن تؤلمها. وقد قرر الأطباء أنها لن تشفى إلا اذا أجريت لها عملية جراحية، وقد جعلها ذلك عصبية سريعة التهيج شديدة الانفعال.إنها لم تعد تهوى القراءة كما كان شأنها من قبل – حتى الجرائد.. فقد انقطعت عن قراءتها.إنها لم تتعلم إلا هذا التعليم الذي تلقته في مدرسة أولية، ومن ثمة فقد كانت تحلم بأن تذهب إيرين إلى الجامعة، ولكن مقت ابنتها للتعليم بدد هذا الحلم.

لقد أهملت تربيتها إهمالًا محزنًا، وهي تعزو إلى إهمال والديها هذه الخطوة العاثرة التي أصابتها في حداثتها. لقد كان من أثر هذا أنها راحت ترقب ابنتها ايرين وتشرف عليها إشرافًا شديدًا في كل خطوة تخطوها، مما كان مثارًا للخصام الدائم بين الأم وبين ابنتها. فايرين تكره أن يراقبها أحد لكن أمها تصر على أن هذه الرقابة ليست من حقها فحسب، بل إنها واجبها المقدس. ووالد ايرين من أصل اسكتلندي، وهو رجل مقتصد، إلا أنه يجارى عائلته فلا يبخل عليها بما يسد احتياجاتها. وايرين هي شغله الشاغل وحبيبته المدللة وصحتها تشغله دائمًا. وفي كثير من الأحيان ينحاز إلى جانبها في منازعاتها مع أمها، وان كان يعلم أن قصد زوجته في تلك المنازعات هو قصد طيب على كل حال. ومن ثمة فهو يوافق على وجوب رعاية ايرين وعدم ترك حبلها على غاربها. ولقد آلت إليه محلات أبيه التجارية حينما توفي أبواه، وأصبح المالك الوحيد لها. وهو أيضًا لم يذهب إلا إلى المدرسة الأولية، ولا يقرا إلا صحيفته المحلية. وكان أبواه من أنصار الحزب الجمهوري، ومن هنا شب على غرارهما، وكان الناس اذا سألوه عن سبب انتمائه إلى هذا الحزب لم يستطع إبداء أي مسبب لعقيدته السياسية. وهو شديد الأيمان بربه و ببلاده ثم هو رجل ساذج شديد السذاجة وميوله في منتهى السذاجة أيضًا،

وهو يمد الكنيسة بمعونة سنوية معتدلة مما جعل الناس يولونه الاحترام البالغ. نستنتج من هذا. أن ايرين أقل من المستوى العادي.

الدين:

تابعة للكنيسة المشيخية، اللا أدرية، وقلما تفكر في الأمور الدينية – وهي مشغولة بنفسها عن كل شيء.

الهيئة الاجتماعية:

عضو في جماعة غنائية وعضو في. «نادي سوناتا ضوء القمر الاجتماعي» حيث يجتمع الشباب للرقص وممارسة الألعاب الرياضية. وفي بعض الأحيان تنحط هذه الألعاب فتتحول إلى حفلات مغازلة وتدليل سافر. الجميع معجبون برشاقة ابرين وأناقتها وحسن دلها. وهي تجيد الرقص ولا شيء غير الرقص. وعبارات الثناء العاطر التي تتلقاها هنا من أجل رقصها تغريها بالسفر إلى نيويورك واحتراف الرقص. ولا ينتج عن هذا بالطبع حين تذكره الأمها إلا نشوب معارك حامية بينهما. ورغبة أمها في تبديد أحلامها راجعة إلى ما تخشاه مما عسى أن يصيب أخلاق الفتاة من أذى بسبب حياتها الحرة السائبة في مدينة كبيرة مثل نيويورك، وما عسى أن ينتج من ذلك من الأضرار بصحتها، وان كانت مسألة الصحة تأتي في المنزلة الثانية في نظر الأم بعد مسألة الأخلاق. صمتت ايرين فلم تعد تجسر على فتح هذا الموضوع مرة أخرى.

ايرين غير محبوبة من أترابها بخاصة. وبلذها بعض الشيء الاشتراك فيما تلوكه الألسن من شائعات السوء.

النشاط السياسي:

لا شيء. أنها لا تكاد تفرق بين نزعات كل من الحزبين الجمهوري و

الديموقراطي، ولم تكن تعرف أن ثمة أحزابًا غير هذين.

تسلياتها:

السينما و الرقص. إنها مشغوفة بالرقص. وتدخن خفية.

قراءاتها:

المجلات الرخيصة. القصص الغرامية. القصص الخيالية. أنباء السينما.

الكيان النفسي (السيكولوجي)

الحياة الجنسية:

لها قصة حب مع «جمي» أحد أعضاء النادي تثبت أن مخاوفها من أن

بعض

البخت الأسود يتهددها لا أساس لها. انقطعت صلتها به الآن لأنه رفض صراحة أن يتزوج منها حينما حسبت أنها قد حملت منه. ولم تهتم هي برفضه هذا ولا سيما منذ كانت لا تزال تحلم بالذهاب إلى نيويورك لتنضم إلى احدى فرق الإنشاد أو فرق الرقص. لا يزال شغلها الشاغل هو ظهورها أمام المعجبين لكي ترقص لهم.

مبدؤها الأخلاقي:

لا عيب مطلقًا في أي صلة جنسية ما حذر الإنسان على نفسه من ذلك الاتصال

أطماعها:

الرقص في نيويورك. منذ أكثر من سنة وهي تدخر مصروف يدها – اذا لم

تعد لها حيلة أخرى فليس أمامها إلا الهرب -- أن رفض «جمي» الزواج منها قد سرها كثيرا فهي لا تتصور كيف تستطيع حياة الزوجية وتجعل وظيفتها الأساسية هي حمل الأطفال - إنها توجس خيفة من أن تقضي حياتها حتى الموت في تلك المدينة البغيضة بلينزفيل التي لا تصلح لأغراض المعيشة والحياة - لقد ولدت في تلك المدينة و نشأت فيها وهي تعرفها (طوبة طوبة.) و بالأحرى تعرفها ركنًا ركنًا - إنها تشعر بأنها حتى اذا أخفقت كراقصة فمجرد بعدها عن. بلينزفيل كفيل بأن يجعلها سعيدة.

خيبة الآمال:

لم يسبق أن تلقت دروسًا في الرقص لعدم وجود ستوديو في المدينة، وإرسالها إلى مدينة أخرى لهذا الغرض يجشم والدها نفقات لا يحتملها. لقد عقدت على هامتها هالة مفجعة ومع ذلك فهي تتهم أسرتها بأنها تضحي بحياتها لصالح هذه العائلة.

طبعها:

حادة الطبع وأقل إثارة تخرجها عن طورها. حقود ميالة إلى الأخذ بالثأر ومغرمة بالمباهاة وحب التفاخر.

لكنها حينما مرضت أمها أذهلت المدينة كلها بولائها وتكريس وقتها كله لخدمتها. لقد أصرت على ملازمتها حتى شفيت تمامًا. لما مات كنارها وهي في الرابعة عشرة حزنت عليه حزنًا ممضًا ولم تتعز عنه بشيء أسابيع طويلة.

موقفها من الحوادث: مكافحة لا تسلم.

عقدتها النفسية: مركب الاستعلاء.

معتقداتها الخرافية:

رقم ١٣ – اذا حدث حادث غير سار يوم الجمعة فإنها تعتقد أن لابد سوف محدث لها حادث نمبر سار خلال الأسبوع.

تفكيرها: حسن.

والدعوى المنطقية (thesis) في هذه الحالة ستسفر عن رغبة الوالدين في تزوج ايرين تزويجًا مفيدًا بقدر المستطاع. أما نقيض الدعوى (antithesis) فسيكون عزم ايرين على عدم الزواج إطلاقًا. وان تكون راقصة بأي ثمن.

أما التركيب المنطقي (synthesis) فهو هذا القرار أو الحل: هرب ايرين

حيث تجد نفسها أخيرًا من بنات الشوارع.

الخلاصة

كانت ايرين بدلًا من ذهابها إلى جماعة الغناء أنما تذهب للقاء هذا الشاب الحدث. وتلقى فتاة أمها في الشارع فتسألها بسلامة نية عن سبب انقطاع ايرين عن الحضور إلى الجمعية، فلا تستطيع الأم إلا أن تخفى دهشتها،. لكنها تقول للفتاة أن ايرين كانت متوعكة قليلًا في تلك الأيام. ثم تلقى ابنتها في المنزل. ويكون لقاء مرعبًا وتثور الشكوك في قلب الأم وتعتقد أن ابنتها لم تعد عذراء، وترغب في تزويجها بأسرع ما يمكن لكاتب يعمل في متجر والدها.. وتدرك ايرين قصد أمها فتعتزم الهرب لتحقق مطمحها وحلمها القديم. وتقصد إلى المسرح لكنها لا تجد لها عملًا فيه، ولما لم تكن لها حرفه تر تزق منها فان الحاجة الملحة تلجئها إلى حياة الدعارة.

إن في الدنيا آلافًا من البنات يهربن من آلاف البيوت، وهن بالطبع لا يصبحن بغايا جميعًا، وذلك لأن تكوينهن الجسماني و الذهني والاجتماعي يختلف

عن تكوين ايرين وغير ايرين اختلافًا شاسعًا. وما خلاصتنا هذه إلا صورة واحدة تصور لنا كيف ينتهي الحال بفتاة من أسرة محترمة إلى احتراف البغاء.

والآن: لنفرض أن فتاة حدباء قد ولدت في هذه الأسرة نفسها.. فهذه الفتاة لا يمكن أن تعطينا ذلك النمط من الصراع الذي قدمته لنا ايرين. وذلك لأن الشخص المشوه أو المصاب بعاهة يمكن أن يصنع شيئًا آخر حينما تلم به أزمة من الأزمات.. والشخصية التي تتناولها هنا لابد أن تكون ذات شكل جميل قمين بأن يجعلها تفكر في أن تكون راقصة. أن ايرين فتاة مترفعة، والشخص المتواضع أو الشاكر المعترف بالجميل قد يفرح ويشكر ربه على ما أولاه من نعيم الحياة، وهو لا يمكن أن يفكر في الهرب، ومن ثمة فمما لابد منه أن تكون ايرين فتاة متأبية مترفعة. أن ايرين فتاة تافهة سطحية، ولو أن فتاة أخرى في موضعها لأمكن أن تكون فتاة ذكية مفكرة ذات فهم وود وجاذبية – لقد كان من الممكن أن تغضي عن عيوب أمها، تلك العيوب البسيطة الظاهرة، وأن تساعدها وتعالج ما تقع فيه من أخطاء بلباقة.. انه لم يكن ثمة قط ما يضطرها إلى الفرار.

آن ايرين فتاة ذات خيلاء و بنفسها معجبة. وهي لكثرة ما صافح أذنيها من عبارات المدح والثناء تظن أنها تستطيع الرقص والغناء أكثر مما تحسن منهما.

بالفعل وهي لا تجفل من فكرة الهرب لاعتقادها أن نيويورك تنتظرها بذراعين مفتوحتين.. لهذا فلا بد أن تكون ايرين فتاة ذات خيلاء.. وبنفسها معجبة.

وايرين أنثي ناضجة كاملة التكوين الجسماني.. ولها معجبون يولونها التدليل والتحبب.. ثم هي لها مغامرات جنسية عرفت كيف تتجنب فيها الفضيحة وانجاب الأطفال. ومن هنا لم يكن غير طبيعي بالنسبة إليها أن تنحدر إلى حياة الدعارة بعد إذ لم يكن أمامها طريق غير هذا الطريق. لقد كان طريقًا سهلًا وفيه مخرج لها مما كانت تعانيه من عسر وضيق مالي، وأيسر عليها من طريق الانتحار ولكن.. لماذا

لم تعد أدراجها إلى بلدتها بلينزفيل؟ لعل تفاخرها و تباهيها في الماضي، ثم ترفعها واستعلاءها على أولئك الذين كانوا هناك هو الذي نفى عنها تلك الفكرة، وجعلها لا تؤثر هذا الحل. وهذا هو الذي من أجله وجب أن تكون فتاة مستعلية مترفعة مولعة بالتباهي والتفاخر الكاذب.

ولكن لماذا جعلتها يا كاتب المسرحية تصير إلى حياة العهر ؟ لأنك مضطر بحكم مقدمتك المنطقية – أعني الفكرة الأساسية لمسرحيتك – أن تجد فتاة تتردي في حمأة الرذيلة لأنها لم تجد مصدرًا آخر من مصادر الرزق غير هذا المصدر الكريه.. وايرين مثل من أمثال أولئك الفتيات.

ونحن لا ننكر أن ايرين كان يمكنها أن تحصل على عمل كخادمة أو كبائعة، وان تحتفظ بهذا العمل إلى حين، ثم تفقده لعدم صلاحيتها لأمثاله هذه الأعمال. بل أنت تستطيع بوصفك كاتبًا مسرحيًا أن تجعلها تحاول كل وسيلة ممكنة لتلافي احتراف البغاء. إلا أنها يجب أن تتردى في هوته، لا لأن الكاتب المسرحي يريد لها ذلك، بل لأن تكوينها لا يمكن أن يؤدي إلى خير بالرغم من الفرص المتاحة لها. وهي اذا، استطاعت أن تتلافي ما قدر لها من هذا المصير كان لابد للكاتب من أن يبحث لمسرحيته عن فتاة غيرها.

ترشحها مؤهلاتها لتطبيق المقدمة المنطقية الأصلية التي اتخذها الكاتب فكرة أساسية لروايته. ويجب أن يتذكر الكاتب أن الفتاة لها مثلها ومقاييسها الذاتية، وأنه لا يصح أن يحكم عليها بمقاييسه هو. ولو كان لها عقله الراجح المفكر الثاقب لما وجدت نفسها مطلقًا في مثل هذا المأزق الحرج. لكن ايرين فتاة ذات خيلاء مزهوة بنفسها، سطحية، فخور، وهي تخجل من الاعتراف بالهزيمة، ثم هي آتية من بلدة صغيرة يستطيع كل إنسان فيها أن يعرف ما يحدث لأهلها جميعًا.. ثم هي قد لا تستطيع مواجهة أترابها أو أن تتحمل ما يخفونه من سخرية بها.

إن واجبك يقتضيك أنت أيها الكاتب المسرحي أن تستقصى جميع الاحتمالات ثم ترينا بعد ذلك بطريقة منطقية كيف وجدت الفتاة طريقها إلى هذا النمط من الحياة الذي كان أقصى أمانيها أن تتجنبه وإلا تتردى فيه. أنك أنت المطالب بأن تبرهن على أنه لم يكن أمامها إلا أن تسلك هذا الطريق، فاذا كنا نشعر لأي سبب من الأسباب أن العهر لم يكن هو الطريق الوحيد الذي كان فيه مخرج لايرين من ضيقها فانك تكون قد أخفقت كصانع ماهر و ككاتب مسرحي.

ولأن جميع الصراع نبت من أساس الشخصية المادي والبيئي يكون هذا هو الطريق المنطقي. لقد جعلها التناقض الملازم الغريزي تصنع ما صنعت.

ويستطيع الكاتب المسرحي بالطبع أن يبدأ مسرحيته بعقدة أو فكرة لكنه يجب بعد هذا أن يصوغ المقدمة المنطقية التي تبلور عقدته أو فكرته وبهذه الطريقة لن تكون العقدة أو الفكرة منفصلة عن التمثيلية ككل قائم بذاته. بل تكون جزءًا منها لا يتجزأ.

لقد كتب فرانك س. نجت F.S.Nugget الناقد السينمائي السابق لجريدة النيويورك تيمز.. كتب في السابع عشر من فبراير سنة **١٩٣٩** عن قصة سينمائية اسمها: خلقا لبعضهما[١] وهو في منتهى الدهشة يقول بعد أن لخص قصة الفيلم: فهذه هي قصة الفيلم.. القصة التي تحدث بشكل أو بآخر لأي شاب وفتاته منذ أن وجدت الدنيا وحيث يوجد شاب وفتاة. إن المؤلف (مستر سورلنج) لم يقل فيها شيئًا جديدًا، ولم يأخذ فيها موقفًا مؤيدًا أو معارضًا، ولم يلق أي شعاعة من الضوء على الطريق المظلم الذي يسير فيه قضاء الإنسان وقدره. انه لم يزد على أن وجد اثنين ظريفين من الشباب، فتى وفتاة، أو أنه تركهما يلقيان بعضهما البعض ثم تركهما بعد ذلك للطبيعة تجرى فيهما تجاربها. أن هذا إجراء غير مألوف في كتابة قصة السيناريو. والذي جرى عليه العرف في الكتابة للسينما هو أن يطرح الكتاب

---

[١] Made for Each Other

الطبيعة جانبًا ثم يفكرون للناس فيما ينبغي أن يفعلوا من أخبث الأفعال. ولكن.. كم هو مدهش أن يكون السلوك الإنساني العادي جميلًا شائقًا على هذا النحو الذي في تلك القصة!

نعم. انه مدهش حقًا، ولا سيما اذا ترك الكتاب المسرحيون شخصيات تمثيلياتهم تفسر لنا بنفسها ودون تدخل منهم الطريق الذي تسير فيه إلى قضائها وقدرها.

٤ - نمو الشخصية

«أن الشيء الوحيد الذي يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو أنها تتحول وتبدل. والنظم التي تفشل هي تلك النظم التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها».

أوسكار ويلد

«روح الإنسان في ظل الاشتراكية»

وواجب عليك، بصرف النظر عن الوسيلة التي اخترتها للكتابة، سواء أكانت هذه الوسيلة هي القصة أم الأقصوصة أم المسرحية أم أي شيء آخر.. واجب عليك أن تلم بشخصياتك الماما كبيرًا وأن تحيط بهم إحاطة واسعة كما يجب ألا تقتصر معرفتك لهم على ما هم اليوم فقط بل لابد من معرفة ما سوف يكونون غدًا، بل بعد سنوات منذ اليوم..

أن كل شيء في هذه الدنيا يتبدل ويتحول – وينطبق هذا على الكائنات البشرية كما ينطبق على كل شيء آخر. والشخص الذى كان شجاعًا جريء القلب منذ عشر سنوات قد يكون جبانًا منخوب الهمة الآن، وذلك لأسباب كثيرة مختلفة، كالسن والتحلل الجسماني و تبدل ظروفه المالية وما إلى ذلك كله.

ولعلك تزعم أنك تعرف شخصًا ما لم يتغير عما عهدته قط، ولن يتغير أبد ولكن.. لا.. فمثل هذا الشخص لم يوجد يومًا ما.. ولن يوجد أبدًا. إن أحدنا قد يحتفظ في الظاهر بآرائه الدينية والسياسية دون أن يعتورها تبديل أو تغيير سنوات طويلة. إلا أن التقصي الدقيق لابد أن يسفر عن أن آراءه ومعتقداته هذه إما أنها أصبحت أعمق تأصلًا وإما أنها أصبحت آراء فطيرة ومعتقدات سطحية. لقد مرت بمراحل كثيرة، والوان من الصراع لا عدد لها وهي ستستمر في هذا وذلك طالما ظل حبهما علي قيد الحياة.. وعلى هذا فالإنسان لا ينفك يتحول ويتبدل ويعتوره التغيير مهما ظننت غير ذلك.

والحجر نفسه يتبدل ويتحول، وان كنا نحن لا نلاحظ ذلك. والكرة الأرضية تمر بعملية تحول بطيء مستمر.. وكذلك الشمس.. والنظام النجمي.. والكون كله. والأمم تولد ثم تدرك طور البلوغ فدور الكهولة ثم تشيخ، ثم تموت إما موتًا عنيفًا وإما بأن تتحلل تحللًا بطيئًا.

فلماذا يكون الإنسان ادن هو الشيء الوحيد في الدنيا الذي لا يتحول ولا يتبدل؟ هذا محال وأمر لا يقبله العقل!

انه ليس ثمة إلا مجال واحد تتحدى فيه الشخصيات الروائية قوانين الطبيعة فلا تتحول ولا تتبدل ولا ينتابها التغيير.. ذلك هو مجال الكتابة الروائية. وطبيعة الشخصيات الثابتة التي لا ينتابها التغيير هي التي تجعل الكتابة روائية هكذا. واذا كانت شخصية ما، في قصة أو أقصوصة أو تمثيلية تحتل في نهاية هذه الأعمال نفس المكان الذي كانت تحتله في أولها كانت القصة أو الأقصوصة أو التمثيلية شيئًا رديئًا ولابد.

والشخصية الروائية تقف مكشوفة عارية عن طريق الصراع، والصراع يبدأ بقرار أو حكم حاسم جازم. والقرار أو الحكم الحاسم الجازم يتخذ على ضوء

مقدمة تمثيليتك المنطقية.. أعني فكرتها الأساسية. والقرار الذي يتخذه صاحب الشخصية الروائية يؤدي بالضرورة إلى صدور قرار آخر يواجهه به خصمه، وهذان القراران اللذان ينتج أحدهما من الآخر هما اللذان يدفعان التمثيلية إلى غايتها النهائية.. أي إلى إقامة الدليل على صحة المقدمة والبرهنة على سلامة الفكرة الأساسية.

إن العالم لم يشهد بعد ذلك الإنسان الذي يمكنه أن يظل هو هو، دون أن يلحق به تغيير أو يصيبه تبديل بالرغم من سلسلة حوادث الصراع التي تمر بها حياته وتنصب فوق رأسه فتؤثر في أسلوب حياته. انه ولابد يتأثر ويغير نظرته ووضعه إزاء الحياة.

أن الجثة الميتة نفسها هي في حالة تغير: انحلال. وأي إنسان وهو يحاورك ويداورك، محاولًا إقناعك بثباته على المبدأ وعدم تحوله عنه، هو في الحقيقة يتحول ويتبدل من حال إلى حال.. انه يكبر بما أضيف إليه من دقائق وثوان.. انه يطعن في العمر.

وعلى هذا ففي وسعنا أن نقول ونحن آمنون مطمئنون أن أية شخصية في أية صورة من الصور الأدبية لا ينتابها تغيير أساسي في ذاتها هي شخصية رسمت رسمًا رديئًا. بل في وسعنا أن نذهب أبعد من هذا فنقول أن الشخصية اذا لم يمكن أن تتغير فان أي موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفًا غير حقيقي ولا واقعي.

وهذه «نورا» بطلة مسرحية إبسن «بيت دمية» التي نراها في أول الرواية « اللعبة التي لا عقل لها » لزوجها هالمر، «وعصفوره المغرد» تصبح وقد قذف بها فجأة إلى كمال النضوج وزهرة الرشد. إنها تدهش في أول الأمر ثم تصدم ثم توشك أن تتخلص بالانتحار من حياتها.. ثم تثور آخر الأمر.

واليك ما يقوله آرشر في ذلك:

«إننا قد لا نجد في المسرحيات الحديثة كلها شخصية تتطور بهذه الصورة المفزعة، و بالمعنى العادي الذي نفهمه من كلمة التطور، لهذه الشخصية «نورا» من شخصيات إبسن»

وتستطيع أن تتناول أية مسرحية عظيمة عظمة حقيقية لتجد أن تلك النقطة واضحة فيها وضوحًا كبيرًا.. إننا نجد ذلك في رواية طرطوف لموليير، وفي تاجر البندقية وهاملت لشكسبير، وفي ناثان الحكيم من روايات لسنج، وفي ميديا ليوريبيدز.. فهذه الروايات كلها مبنية على التغير المستمر في بناء الشخصية، وتطورها الذي لا يقف، تحت وطأة الصراع الدائم.

ومأساة عطيل تبدأ بالحب ثم تنتهي بالغيرة والقتل والانتحار.. والجنف The Bear تبدأ بالشحناء والبغض ثم تنتهي بالحب.

وهدا جابلر Hedda Gabler تبدأ بالأنانية ثم تنتهي بالانتحار وماكبث: Macbeth تبدأ بالطمع والطموح ثم تنتهي بالقتل.

وبستان الكراز Cherry Orchard تبدا بعدم الشعور بالمسئولية، ثم تنتهى بضياع الأملاك. ونزهة Excursion تبدأ بتمني تحقيق حلم وتنتهي بالاستيقاظ على الحقيقة وهاملت تبدا بالشك وتنتهي بالقتل.. وبنات مامبا Mamba's Daughters تبدأ بغضب شديدو تنتهي بقتل وانتحار.

والطريق المسدود Dead End تبدأ بالفقر وتنتهي بالقتل.

والرباط الفضي Silver Cord تبدأ بالتسلط والسيادة وتنتهي بالتحلل.

وزوجة كريج Craig's Wife تبدأ بالريبة الشديدة وتنتهي بالوحشة والانتظار من أجل كلفتي Waiting for Cleft تبدأ بعدم التيقن و تنتهى بالاقتناع والإدانة.

والضربة القاصمة The Big Blow تبدا بالخصوبة واليأس وتنتهى بالوحدة والأمل و يا لها من حياة What a Life تبدأ بقبول الإخفاق والتسليم به ثم تنتهى بتفتح الثقة بالنفس..

ومقدمة للمجد Prologue to Glory تبدأ بعدم تحديد الهدف ثم تنتهي بالاتجاه إليه.

والأستاذ ماملوك Professor Mamlock تبدأ بالعزلة وتنتهي بالنضال الجماعي.

فالشخصيات في جميع هذه الروايات تسير بلا هوادة من حالة من حالات الذهن إلى حالة أخرى. إنها تضطر اضطرارًا إلى التحول والنمو والتطور بسبب أن الكتاب المسرحيين قد جعلوا لهم مقدمات منطقية، أي أفكارًا أساسية واضحة محددة المعالم ووظيفتهم الأولى أو واجبهم الأساسي هو أن، يقيموا الحجة عليها وان يؤيدوها بالأدلة والبراهين.

أن أحدنا اذا وقع في خطأ فهو دائمًا يتبع هذا الخطأ بخطأ آخر، والخطأ الثاني ينجم عادة من الخطأ الأول، كما ينجم الثالث من الثاني وهكذا. وقد ارتكب أورجون في ملهاة طرطوف خطا شنيعًا بأخذه طرطوف وخلطه بآل بيته، إيمانًا منه بورعه وتقواه ونقاء سريرته، أما الخطأ الثاني فهو ائتمانه طرطوف على هذا الصندوق الصغير، المحتوي على تلك الأوراق التي اذا أخرجت من الصندوق ورآها النور لأمكن « بشيء أعرفه أنا أن تكلف، صديقي كل ما يملك، بل تكلفه – اذا أمسك به – رأسه نفسه».

لقد كان أورجون يثق في طرطوف ثقة عمياء، لكنه الآن، وقد عهد إليه بهذا الصندوق يعرض للهلاك حياة إنسانية. وانتقال أورجون هنا من الثقة في طرطوف

إلى الإعجاب به واضح لا خفاء فيه. وتعمق في تصوير الشخصية يجاري كل خط من خطوطها الأخرى.

طرطوف: أن الصندوق مخبوء جيدًا – وتستطيع أن تطمئن عليه كما أنا مطمئن.

أورجون: يا أعز أصدقائي! أن ما فعلته هو فوق كل شكر. لقد مزجنا ببعض فأصبحنا أوثق صلة عما كنا من قبل.

طرطوف: لا شيء في الدنيا يستطيع أن يفعل ذلك.

أو رجون: بل فيها شيء واحد يستطيع أن يفعله، كما رأيت أنا الساعة.

وذلك إذا أمكن إنجاز هذا الشيء.

طرطوف: هذا كلام ملغوز يا أخي.. وضح أرجوك وضح. أورجون: لقد قلت منذ لحظة أن ابنتي في حاجة إلى زوج يستطيع أن يجنبها الزلل ويقيها العثرات.

طرطوف: حقًا قلت هذا – ولا أظن أن فتى لا شأن له إلا بأمور هذه

الدنيا ولا يفكر إلا في بهارجها مثل مسيو فالير..

أورجون: ولا أظن هذا أيضًا. وهذا هو ما أخذ أخيرًا يؤرقني ويثقل على صدري س. إن ابنتي لا يمكن أن تجد لها راعيًا آمن عليها ولا الطف بها في مهاوي هذه الحياة منك يا صديقي المحبوب!

طرطوف: (الذي يستدير إلى خلف بلباقة في هذه اللحظة) إذن.. فأنت تقصدني أنا أيها الأخ. أوه.. لا.. لا!

أورجون: ماذا. أترفض أن تكون زوج ابنتي؟

طرطوف: بل هذا شرف لم أحلم قط بالطموح إليه، ثم.. إن هناك ما يجعلني أحسب أنني لم أحظ بشيء من المحبة يومًا في عيني الآنسة ماريان.

أورجون: هذا لا أهمية له ما دامت هي قد وجدت هذا الحب في عينيك أنت لها يا عزيزي.

طرطوف: إن العيون العالقة بالسماء أيها الأخ لا تهتم بالجمال الذي يفنى!
أورجون: هذا صحيح أيها الأخ – صحيح. ولكن أيمكن أن تتخذ هذا سببًا لرفض عروس ليست عاطلًا من الحسن والجمال!

طرطوف: (الذي يشك في إمكان أن زواجه من ماريان قد يساعد مقاصده من المير) أنا لا يمكنني أن أقول هذا: لقد تزوج كثير من رجال الدين الأتقياء عذاري ذوات حسن وجمال، ومع ذلك لم يأثموا.. إلا أنني.. ولاكن صريحًا معك.. أخشى أن يكون زواجي من ابنتك مما لا ترضى عنه مدام أورجون على الإطلاق..

أورجون: وماذا لو كان هذا؟ إنها ليست إلا زوجة أبيها.. ثم إن موافقتها أمر لا حاجة لنا إليه. ويمكنني أن أقول أن ماريان سوف تنحف زوجها بمهر ضخم، إلا أن هذا أمر لا يهمك يا عزيزي.

طرطوف: وكيف بالله عليك؟

أورجون: لأن ما يهمك، كما هو عشمي، هو أنك برفضك يدها سوف تخيب أملي بصورة محزنة.

طرطوف: لو تذكرت ذلك يا.. أخي أورجون: وأكثر من ذلك.. بل سوف أشعر أنك تعد هذه الرابطة مما لا يتفق ومقامك..

طرطوف: بل أنا الذي لست من مقامك (وهنا يقرر أن يقبل العرض) ولكني.. سوف.. لأن هذا خير لي من أن تسيء بي الظن.. سوف أتغلب على ترددي.

أورجون: إذن.. فأنت تقبل أن تكون صهري: طرطوف: ما دمت تربد هذا.. لأني.. من أنا حتى آبي عليك ما تريد؟

أورجون: لقد جعلتني إنسانًا سعيدًا مرة أخرى (يتناول الجرس ويدقه)

سأرسل إلى ابنتي لأخبرها بما رسمته لها.

طرطوف: (ذاهبًا إلى الباب على اليمين) وأنا استأذنك في الانسحاب (نم يقول وهو عند الباب) واذا كان لي أن أبدي رايًا.. يكون من المستحسن وأنت تعرض هذا الموضوع عليها ألا تهتم بذكر شيء مما عسى أن يكون لي من محاسن قليلة، قدر اهتمامك بالتأكيد لها أن هذه هي مشيئتك بوصفك أبًا (ينصرف).

أورجون: (لنفسه) يا للرجل المتواضع!

أما غلطة أورجون الثالثة فهي محاولته قهر ابنته على الزواج من هذا الوغد.. وغلطته الرابعة في عهده إلى طرطوف بإدارة جميع أملاكه وحرية التصرف فيها. واعتقاده مخلصًا أنه سوف ينقذ له ثروته من عائلته التي تريد تبديدها كما يؤمن هو. وهذه هي أشنع أخطائه جميعًا، فلقد حدد بها مصيره، وقضى بها على نفسه القضاء المبرم. إلا أن مادة السخرية في هذه الغلطة هيأنها نتيجة طبيعية لغلطته الأولى، أجل.. فأورجون. كما لا يخفى – قد أخذ يتنقل من إيمانه الأعمى بطرطوف إلى أن أزيح الستار عن عينيه فعرفه على حقيقته. وقد وصل موليير إلى ذلك بتطوير شخصية أورجون في هذا الطريق خطوة خطوة..

انك حينما تبذر بذرة في تربة حديقتك، فإنها تبدو لك كأنها تظل نائمًا إلى حين. أما الذي يحدث فهو أن الرطوبة تدب فيها في الحال فتأخذ قشرتها تلين، وبذلك يمكن للمادة الكيمائية الموجودة في البذرة والمواد الكيمائية التي تمتصها البذرة من التربة، أن تدفع بذرتك إلى النماء وشق التربة و الظهور على سطحها.

إن التربة الملقاة فوق البذرة أصلب من أن تسمح لها بالنفاذ منها، ولكن هذه الصلابة، هذه المقاومة التي تلقاها البذرة من التربة تضطر النبتة الصغيرة إلى استجماع قوتها لخوض تلك المعركة، فمن أين لها تلك القوة الإضافية يا تري؟ آنها بدلًا من أن تناضل التربة الخارجية نضالًا لن تكون له نتيجة بزرها ترسل جذورًا أخرى وشعيرات رفيعة تنشرها في أجزاء التربة الداخلية نفسها لتجمع لها غذاء أكثر، و بالتالي قوة أوفر. وبهذا تستطيع النبتة آخر الأمر شق سطح التربة الصلب والنفاذ إلى أشعة الشمس.

والعلماء يحدثوننا فيقولون أن حسكة – أي شوكة – واحدة تحتاج إلى عشرة آلاف بوصة من الجذور لكي تحمل ساقًا طولها ثلاثون أو أربعون بوصة فقط، وتستطيع أن تحزر من هذا كم من آلاف الحقائق يجب أن يلم بها الكاتب المسرحي لكي يرسم شخصية واحدة من شخصيات روايته.

فدعنا - على سبيل التمثيل – نجعل شخصًا من الناس يقوم عندنا مقام هذه التربة من الأرض. فنحن نبذر في ذهنه بذرة صراع موشك أن ينشب وليكن نوع هذا الصراع طمعًا أو طموحًا مثلًا. فالبذرة ستنمو في ذهنه. بالرغم من أنه ربما رغب في أن يخمدها ويقضى عليها. ولكن القوى الكامنة في أعماقه، وخارجه أيضًا سوف تحدث فيه ضغطًا لا ينفك يزداد ثم يزداد حتى تصبح بذرة هذا الصراع قوية قوة كبيرة كافية لأن تجعل البذرة أعني النبتة التي نبتت منها – تشق تربة رأسه الصلبة العنيدة.. وهنا يكون هو قد انتهى إلى قرار، وهو الآن يعمل وفقًا لقراره هذا.

إن التناقض القائم في ذهن هذا الشخص، ثم التناقض الناشب من حوله، يخلقان قرارًا وصراعًا. وهذان بدورهما يضطران إلى اتخاذ قرار جديد ويزجان به إلى صراع جديد.

وأي كائن بشري محتاج ولابد إلى ألوان كثيرة من الضغط قبل أن يتمكن من اتخاذ قرار في أي أمر الأمور، ولكن الأنواع الرئيسية، أو المجموعات الأساسية من ألوان هذا الضغط هي – كما ذكرنا آنفًا – المقومات الثلاثة المادية الجسمانية والاجتماعية والنفسية. ومن هذه القوى الثلاث تستطيع أن تصنع مركبات لا حصر لها.

وأنت اذا زرعت ثمرة من ثمار البلوط، فانك تنتظر عقلًا نبتة صغيرة أولًا.. ثم شجرة من شجر البلوط بعد ذلك. والشخصية الروائية هي من هذا القبيل. وأي نمط معين من أنماط الشخصية لا ينفك يتطور ثم يتطور، سالكًا طريقه الخاص، حتى يبلغ مرتبة الأثمار. والكتابة الرديئة فقط هي التي تتغير فيها الشخصية دون نظر إلى خصائصها المميزة، و نحن حينما نزرع بذرة من بذر البلوط فيجب أن يكون هناك ما يبرر ما تتمناه من الحصول على شجرة بلوط. وستكون صدمة لنا (على أقل تقدير) اذا نحن حصلنا على شجرة تفاح.

إن كل شخصية يصورها لنا الكاتب المسرحي لابد أن تشتمل في صميمها على بذور تطوراتها المستقبلة. يجب أن تكون هناك بذرة الجريمة، أو بذرة احتمال وجود الجريمة في نفس ذلك الفتى الذي ينتظر أن يكون مجرما في نهاية التمثيلية فبالرغم من أن نورا في مسرحية « بيت دمية » فتاة لطيفة مطيعة ولا تعصي لزوجها أمرًا فإنها تنطوي في أعماقها مع ذاك على روح الاستقلال والتمرد والعناد، وهي سمات تدل الدلائل على أنها سوف تكبر وتنمو آخر الأمر.

فهلم فلندرس شخصيتها. إننا نعلم من نهاية الرواية أن نورا لن تهجر زوجها

فقط، بل هي سوف تترك أولادها أيضًا.. وهذه ظاهرة اجتماعية لم يكن أحد يسمح بها تقريبًا في سنة ١٨٧٩. أن نورا لم تكن تقلد في سلوكها ذاك احدى أترابها ممن عسى أن يكن سبقنها إلى هذا العمل. وهي ولابد كانت تنطوي على بذرة هذا (الشيء) منذ بدء الرواية، والذي تطور حتى صار في آخرها روحًا مستقلًا.. فهلم نبحث عن هذا الشيء ما هو؟ وماذا كان؟

في مفتتح الرواية تدخل نورا وهي تدندن بأحد الألحان، ويدخل في أثرها حمال يحمل شجرة عيد الميلاد وسلة.

الحمال: ستة بنسات. نورا: هاك شلنا.. كلا.. احتفظ بالباقي لك.

لقد كانت نورا تدخر كل ما تستطيع من مال مهما قلت قيمته لكي تسدد دينها السري – ومع هذا فها نحن أولاء نرى أنها كريمة سخية. بل ها نحن أولاء نراها تدعي أنها تأكل البسكوت الغالي المصنوع من اللوز والسكر الفاخر، وكان يخيل لنا أنها تبخل على نفسها وأولادها وزوجها بثمنه. فقد سمعناها تعد هالمر بأنها لن تتناول هذا الصنف من البسكوت لأنه لا يناسب صحتها، وأنها سوف لا تتناول الحلوى أبدًا. وعلى هذا فأول جملة نسمعها منها في الرواية تدلنا على أنها ليست شحيحة في مسائل المال.. وأول عمل تعمله يدلنا على أنها لا تفي بإنجاز الوعد الذي تعد.. أن فيها شيئًا من الطفولة.

ثم يدخل هالمر تورقولد

هالمر: هل كانت صغيرتي المسرفة تبعثر النقود مرة أخرى؟

نورا: اجل.. ولكن يا عزيزي تورقولد.. إنني أحسب أننا نستطيع أن نسخو على أنفسنا قليلًا الآن.. أليس كذلك؟.

(وهنا يحذرها هالمر، إذ سوف تمضي ثلاثة أشهر كاملة قبل أن يقبض

راتبه.. وعند ذلك تصيح نورا كما يصيح الأطفال الذين لا يصبرون على شيء.. قائلة):

نورا: أوه يا هالمر: إننا نستطيع أن نقترض في هذه المدة!

هالمر: نورا! (انه يندهش لرعونتها.. انه يمقت مسألة الاقتراض هذه) افرضي أنني اقترضت اليوم خمسين جنيهًا وأنك أنفقت المبلغ كله في أسبوع عيد الميلاد.. ثم حدث أن سقطت على رأسي شظية من الثلج فقضت على في عيد رأس السنة.. و...

(فهذا هو هالمر على حقيقته! انه لن يهدأ أبدًا حتى لو كان موسدًا ثري القبر، لو أنه مات وعليه دين لم يسدده.. انه رجل يهتم أعظم الاهتمام بأمور اللياقة.. ما يجب وما لا يجب.. فهل يمكنك أن تحزر ماذا يكون حاله اذا اكتشف أن نورا قد زورت توقيعًا)

نورا: اذا حدث هذا فلا أحسب أني قد اهتم سواء اقترضت نقودًا أو لم أقترض (لقد نشأت على جهل تام بأمور المال باستمرار واستجابتها لهذه الأمور استجابة آمرة مستبدة.. أما هالمر فمتسامح، ولكن ليس اني الحد الذي يقف فيه ليسمع محاضرة)..

هالمر: إن البيت الذي يعتمد في أمور معاشه على الاستدانة والاقتراض لن يستمتع فيه أحد بحرية ولا صفاء، ولا.. جمال (عند هذا يبدو ومن العزيمة على نورا.. ولكن مظهر هالمر يدل على أنه لن يدرك سرها أبدًا).

وهكذا نلاحظ أن الشخصيتين مرسومتان رسمًا واضحًا جليًا ليس فيه غموض أو التواء. إن كلًا منهما يواجه الآخر. في صدام بالفعل. وإبسن لم يتحدث عن أثر الوراثة بعد.. إلا أنه سيحدثنا عن ذلك قريبًا.. ولابد. (ولما كان هالمر يحب نورا هذا الحب الذي لمسنا آثاره فانه يعز عليه أن ينسب إليها تهمة استهانتها

بأمور المال.. ويعزو أثر ذلك إلى أبيها – واسمع إليه يقول لها):

هالمر: انك مخلوقة صغيرة غريبة.. مثل أبيك تمامًا.. أنك لا تعلمين طريقة جديدة تبتزين بها النقود مني.. وبمجرد حصولك على المال.... يبدو أنه يذوب بين يديك.. هيه.. ومع هذا، فيجب أن يأخذك الإنسان كما أنت فهذا شيء في دمك.. ولا مراء يا نورا في إمكان أن ترثي هذه السجايا. (وهكذا نلاحظ أن إبسن قد وضع لنا أساس شخصية نورا بضربة معلم كما يقولون. انه يعلم أصلها وفصلها وأرومتها أكثر مما تعلم هي. لكنها تحب والدها... ولذا فسرعان ما تجيب هالمر: أوه ا لشد ماكنت أود أن أرث الكثير من سجايا أبي!).

وبعد هذا مباشرة تعترف كاذبة وفي غير حياء بأنها كانت تأكل ذلك البسكوت الفاخر المصنوع من مقشور اللوز والسكر، وتشعر كما يشعر الأطفال بأن الممنوعات التي كان الكبار يحتمون عدم أكلها لإضرارها بالصحة هي أمور لا معنى لها ولا تقوم على أساس سليم. وليس ثمة كبير ضرر في هذا الكذب، ولكنه يدلنا على نوع الخامة التي صنعت منها نورا..

نورا: إنني لا أفكر في معارضة رغباتك هالمر: كلا. إنني متأكد من ذلك.. وفضلًا عن هذا نقد وعدتني.

(إن حياة هالمر وأعماله قد علماء أن الإنسان يجب أن يقدم الوعد الذي يقطعه على نفسه. ونلاحظ هنا أيضًا أن شيئًا هامًا يصور لنا افتقار هالمر إلى حسن التفكير وعجزه التام عن ادراك أن نورا ليست على الإطلاق هي هذه الفتاة التي يدل عليها ظاهرها. انه لا يدري ما يحدث من الأمور دبر ظهره وفي منزله، لا في منازل الجيران. انه لا يدري أن كل مليم تلقفه منه نورا! أنا يذهب إلى صاحب الدين الذي أقرضها النقود وفاء منها لسداد ما عليها.

وهكذا نلاحظ أن نورا تحيا حياة مزدوجة في مستهل الرواية. وانها كانت قد ارتكبت حادث التزوير قبل أن تبدأ المسرحية بزمن طويل، وانها كانت تحتفظ بسرها لنفسها، وكان يشجعها على ذلك ما كانت تعتقده من أن فعلتها. التي فعلت هي من فعال الشجاعة والتضحية التي قصدت من ورائها انقاد حياة هالمر)

نورا: (وهي تتحدث إلى زميلة الدراسة مسز لنده) لكنه لم يكن ثمة مفر من ألا يعلم هالمر. يا عجبا! ألا تستطيعين أن تفهمي لماذا ؛ لقد كان ضروريًا ألا يعرف خطورة حالته الصحية. لقد كتم أطباؤه هذا السر إلا على. لقد كنت أنا الوحيدة التي ذكروا لها أن حياته كانت في خطر، وأن الشيء الوحيد الذي فيه نجاته هو أن يقيم في جنوب أوربا.. وقد حاولت كل جهدي الحصول على المال.. حتى لقد كنت ألمح إليه بوجوب أن يعقد قرضًا.. وكان ذلك يكاد يغضبه يا عزيزتي كرستينا.. لقد كان يقول إنني فتاة طائشة سقيمة التفكير، وأن واجبه هو إلا يسمح لي بالاندفاع في نزواتي.. حسن.. لقد صممت على إنقاذه و كان هذا هو السبيل الذي رسمته للخروج من ذلك المأزق.

(إن إبسن يتأنى في بدء الخوض في الصراع الرئيسي. وقد كانت فرصة ثمينة تلك التي انتهزها في ذلك المشهد الذي اعترفت فيه نورا لمسز لنده بما صنعته من أجل هالمر. وثمة شيء مطابق لهذا أيضًا في زيارة مسز لنده في تلك اللحظة المناسبة وكذلك في زيارة كروجستاد (وهو صاحب الدين) – لكننا لسنا بسبيل فحص أوجه النقص في فن إبسن هنا. إنما نحن بسبيل قص أثر هذا الكمال الذي بلغه في تطوير شخصية نورا. وعلى هذا فهلم نر ماذا نستطيع أن نعرف عنها غير ما عرفنا).

مسز لنده: أليس في نيتك أبدًا أن تكشفي له هذا السر!) تفصد التزوير).

نورا: (مفكرة وعلى شفتيها مشروع ابتسامة) أجل.. ربما أطلعته عليه يومًا

ما.. بعد سنين كثيرة.. عندما أصبح غير ما أنا الآن جمالًا ونضرة (وكلامها هذا يلقى شيئًا من الضوء على الدافع الذي دفع نورا إلى سلوكها ذاك. إنها تنتظر أن يشكرها على ما صنعت) لا تضحكي علي.. إنني أقصد بالطبع حينما يصبح تورڤولد أقل محبة لي مما هو الآن.. وذلك عندما يكون قد شبع وأصابه الملال من رقصي، ولبسي، وغنائي.. حينئذ قد يكون شيئًا حسنًا الاحتفاظ بشيء للمستقبل.

(ويمكننا الآن أن نحزر الصدمة الكبيرة التي سوف تصيب نورا عندما ينحى عليها هالمر باللائمة وينكر عليها أهليتها للأمومة والزوجية، بدلًا من أن يمتدحها ويشكر لها ما قامت به من عمل لإنقاذه. وسيكون هذا عند ذاك هو نقطة التحول في حياتها. إن طفولتها سوف تنتهي نهاية مؤلمة، وسوف تكون صدمتها صدمة هائلة حينما تنظر حواليها فترى الدنيا كلها لأول مرة في حياتها تعاديها وتعبس لها. لقد فعلت كل ما في طوقها لكي يعيش هالمر ويفلت من براثن الموت ويحيا حياة سعيدة، فاذا هو ينقلب عليها في اللحظة التي تشتد حاجتها إليه كما لم تشتد حاجتها إليه من قبل. إن شخصية نورا تشتمل على جميع العناصر القابلة للنماء والتطور نحو اتجاه بعينه. وهالمر هو أيضًا يسير وفقًا للشخصية التي رسمها له إبسن، وتستطيع أن تلمس هذا مما يقوله وهو في ثورته النفسية الجائحة حينما يقف على نبأ التزوير).

هالمر: بالصحوة الفظيعة من نوم طال على أمده. إن هذه التي كانت مصدر أنسي و أساسي كبريائي طوال السنين الثماني الماضية لم تكن شيئًا إلا امرأة منافقة.. كاذبة.. مداجيه.. وألعن من هذا كله. وأحط من هذا كله.. امرأة مجرمة.. مقترفة لأحط الجرائم وأشنعها.. يا للعار! يا للخزي!

«نورا صامتة.. ناظرة إليه بعينين ثابتتين وهو واقف أمامها ». وهذه هي توجيهات إبسن. آن نورا تنظر إلى هاملي في فزع.. إنها ترى أمامها رجلًا غريبًا عنها. رجلًا قد نسي الدافع لها إلى ما أقدمت عليه.. غير ذاكر إلا نفسه «لقد كان

ينبغي أن يساورني الشك في أن شيئًا من هذا سوف يحدث.. لقد كان يجب أن أتوقع حدوثه.. انك تفتقرين إلى جميع ما كان يفتقر إليه أبوك من مبادئ خلقية – اصمتي!»

لا يخفى أن ماضي نورا الاجتماعي قد ساعد إبسن على رسم عقليتها كما ساعده كيانها العضوي – الفسيولوجي – على ذلك أيضًا، فهي تعرف أنها جميلة.. وتذكر ذلك وتردده في مناسبات كثيرة. ثم هي تعرف أن هناك كثيرين ممن يعجبون بها، لكنها لا تقيم لهؤلاء وزنًا حتى ترى رأيها في مشكلتها مع هالمر.. و بالأحرى.. هل تبقى معه أولا تبقى).... هالمر: أن جميع ما كان ينقصه من تلك المبادئ قد تجلى فيك.. لقد كان رجلًا بلا دين.. بلا شعور بالواجب.

إن هذا الذي يرمي إليه هالمر أمور ملحوظة كلها في شخصية نورا من أول الرواية. لقد جلبت على نفسها كل شيء مما حدث. لقد كانت هذه الأمور كلها في أخلاقها.. في شخصيتها.. وهي أمور كانت توجه أفعالها بالضرورة، و من ثمة كان نمو شخصية نورا نموًا إيجابيًا، قائمًا على أساس. وفي وسعنا أن نلاحظ أن عدم شعورها بالمسئولية يتحول إلى هم وقلق، وأن قلقها هذا يتحول إلى خوف، ثم يتحول خوفها إلي قنوط ويأس. وفي ذروة الرواية نري نورا في حالة ذهول وحذر.. ثم نراها تفطن إلى موقفها بعد ذلك في بطء وعلى مهل وهنا تتخذ قرارها النهائي الحاسم الذي لا رجعة فيه... قرارها المنطقي السافر الذي يتفتح كما تفتح الزهرة عن كمها.. القرار الذي هو ثمرة هذا النماء الثابت المستمر. أن نماء الشيء هو تبذله من حال إلى حال والذروة هي الثورة.

والآن لننتقل إلى مسرحية أخري كي تتبع فيها عوامل النمو في إحدىشخصياتها.. ولتكن هذه المسرحية هي ((روميو وجولييت)) ولتكن الشخصية هي شخصية روميو، ومن أجل هذا لابد لنا من معرفة إن كان روميو توافر فيه تلك الخصائص المميزة التي تنتهي به إلى هذه النهاية المعروفة المحتومة.

فهذا هو روميو الذي يهوى الفتاة روز الند يذرع الطرقات شاردًا مشدوهًا واذا به يلقي هذا الفتى بنقوليو أحد أقاربه الذي يبادره الحديث قائلًا:

بنقوليو: صباح الخير يا ابن العم.

روميو: ألا يزال النهار في باكورته إلى هذا الحد؟. بنقوليو: إنها الآن التاسعة.

روميو: يا عجبًا.. لشد ما تبدو الساعات الحزينة طويلة وأنية ؟ أكان

هذا أبي.. ذلك الذي كان ماشيًا على عجل ؟..

بنقوليو: أجل. انه كذلك.. ولكن.. أي حزن يطيل ساعات الأخ روميو؟

روميو: عدم الفوز بمن يجعل الفوز بها الساعات قصارًا.

بنقوليو: ماذا؟ أعاشق أنت؟

روميو: بل طريد.. محروم!

بنقوليو: من الحب؟

روميو: بل من عطفها.. أين أنا من الحب؟

إن روميو يشتكي من أن محبوبته

«لم تصبها سهام كيوبيد الغرامية».

إنها حسناء غاية الحسن، حكيمة غاية الحكمة

إن عقلها مسيطر على زمام جمالها، وهو يغلو في ذلك فيجعلها تنشد ما في حياة العزوبة المنذورة من نعيم و بركات، وذلك على حساب يأسي وقنوطي.

وينصحه بنقوليو بأن «يجرب غيرها من الحسان» ولكن روميو لا يمكن أن يتسلى أو أن ينسى.. وهو يقول:

إن الذي كتب عليه العمى لا يستطيع أن ينسي ذلك الكنز الثمين الذي ضاع من نور عينيه

وداعًا.. فانك لن تستطيع أن تعلم كيف السبيل إلى النسيان. لكنه يعلم فيما بعد، و بطريق المصادفة الغريبة، أن حبيبته روز الند ستكون في بيت آل كابيولت أعدى أعداء أسرته، وحيث يلقون بعض الأضياف، فيصمم على الذهاب إلى هناك ولو كان في الذهاب إلى هناك حتفه، وذلك لكي يسترق ولو نظرة، نظرة واحدة.. يلقيها على محبوبته، وهناك بري بين الأضياف سيدة يبلغ من جمالها الساحر وحسنها الفتان آن تنسية روز الند فيسأل أحد الخدم:

روميو: من هذه السيدة التي تضع يدها في يد ذلك الفارس الواقف هناك؟

الخادم: لست أدري يا سيدي.

روميو: أوه تالله إنها لتعلم الشعل كيف تشتعل

ما أحسن ما تبدو على خد الليل كما تتألق الجوهرة في أذن الحبشية

جمال يجل عن أن يذال.. وأغلى من أن يمشي على الأرض!

يا لها من حمامة بيضاء كالثلج وسط سرب من الغربان

تلك السيدة الواقفة هناك منفردة وسط أترابها

هذه القمرية المثالية.. اني سأرقب موقفها ثم.. أحاول أن ألمسها لأبارك يدى الخشنة

رباه!.. ألا يزال قلبي يعشق؟ حاشاك يا بصري!

فإني ما رأيت جمالًا من قبل كالذي رأيت الليلة!

وبهذا القرار الذي اتخذه تحدد الطريق الذي سوف يسلكه.. أو قل..

صب نفسه في القالب الذي لن يتغير.

إن روميو فتى مترفع متعجرف.. صلف.. فيه تهور وفيه اندفاع. انه لا يتردد، حينما يجد أن حبيبته الحقيقية هي ابنة آل كابيولت، في أن يهاجم قلعة الكراهية والخصومة هذه.. تلك القلعة التي تجثم فيها نوايا القتل والشر باستمرار له ولأهله.. لقد نفد صبره، ولم يعد يطيق أن يناقضه في حبه شيء أو يقف في سبيل غرامه حائل. لقد جعله حبه للحسناء جولييت أكثر توترًا وأشد اندفاعًا وترفعًا. وهو في سبيل حبه مستعد حتى لتحقير نفسه. انه يسترخص أي ثمن مهما عظم في سبيل محبوبته وساحرة لبه جولييت.

ونحن اذا نظرنا مليًا في اندفاعاته التي يتحدى بها الموت، معرضًا نفسه. للمخاطر في سبيل أن ينال نظرة من روز الند لأمكننا أن نحزر ما يمكنه أن يصنع في سبيل جولييت حبيبة الروح الحقيقية.

إن رجلًا من أي نمط من أنماط الرجال لم يكن يستطيع مواجهة هذه المخاطر الكثيرة كلها دون أن يجفل منها ويقشعر خوفًا، وهكذا نلمس احتمال نماء شخصية روميو نماء فطريًا من مستهل الرواية. ولا يفوتنا هنا أن نسجل ما لاحظه المستر ماجن Mr.Maginn في كتابه: أبحاث عن شكسبير: Shakespeare l'avel:

إن حظ روميو العاثر طوال حياته كلها كان يعزى إلى أنه كان (سيئ البخت) حقيقة. وانه لو كان شغله أي شيء آخر أو عاطفة أخرى غير هذا الحب لكان سيئ البخت في هذا أيضًا بقدر سوء بخته في حبه.

وينسى مستر ماجن هذا أن روميو، كأي شخص سواه يصدر في أفعاله. كلها بحسب ما تملى عليه شخصيته. أجل.. إن موت روميو شيء فطري.

وهو لا يحدث لأنه سيئ البخت كما يزعم مستر ماجن. بل بسبب جبلته العنيفة المتهورة التي لا يستطيع كبح جماحها أو السيطرة عليها.. والتي تسوقه إلى أعمال كان أي شخص غيره يستطيع أن يتلافاها ولا يقدم عليها.

فجبلته هذه.. التي هي أساس كيانه – و بالاختصار – التي هي شخصيته كانت البذرة التي ضمنت نماء هذه الشخصية وأقامت الدليل على مقدمة المؤلف المنطقية.. أعني فكرته الأساسية.

والشيء المهم الذي نريد أن يتذكره القارئ هو أن روميو كان مصنوعًا من ذلك النوع من الخامة التي جعلته ما هو (أي شخصًا متسرعًا مندفعًا يستجيب لأى إثارة مفاجئة.. الخ..) وهي الخامة التي اضطرته إلى الإقدام على ما أقدم عليه فيما بعد (من قتل ثم انتحار) وقد كانت هذه الخصيصة واضحة جلية في أول كلام فاه به.

وثمة مثال بديع آخر لنماء الشخصية في مسرحية: « إلكترا تلبس ثياب الحداد»

Mourning Becomes Electra للكاتب الأمريكي يوجين أوليل. وذلك في شخصية لافيينا ابنة البريجادير جنرال ارا مانون Erra Mannon وزوجته كرستين. إن الرواية لا تكاد تبدأ حتى نسمع لافينيا تقول لشاب يغازلها ويتحبب إليها:

لافينيا: (بلهجة جافية وهي عابسة) إنني لا أعرف شيئا عن الحب ولست أريد أن أعرف عنه شيئا (بشدة) أني أكره الحب! آن لافينيا هي الشخصية الرئيسية في المسرحية كلها، وهي تحتفظ بتلك المنزلة فيها من أولها إلى آخرها. وقد جعلتها تلك المغامرة الغرامية الآثمة التي قامت بها والدتها ما صارت إليه فيما بعد – أعني جامدة كالصخر.. وقاسية لا تلين.. ولا يستشعر قلبها الرحمة.. لا تفكر في شيء إلا في الانتقام الذي يقضي على أعدائها. إننا لا نقصد مطلقًا أن نمنع أحدًا من الكتاب المسرحيين من كتابة الروايات الاستعراضية التاريخية Pageants أو محاكاة الكاتب وليم ساروين[1] ذلك الكاتب الذي لا يكل من الكتابة، والذي يصنع محطات أنغام رخوة لجمال الحياة. أن أيًا من هذه الأشياء يمكن أن يكون شيئًا مؤثرًا محركًا للأشجان، بل يمكن أن يبدو جميلًا في أعيننا. ونحن لا نستطيع إقصاء كاتبة مثل جرترود شتاين هي الأخرى عن حظيرة الأدب الشاكي الباكي الحزين الذي يملا الأذان بالأنين.. وذلك لسبب بسيط مفهوم هو أننا نشعر بمتعة كبيرة جدًا و نحن نسبح في أخيلتها وألوان شرودها الفكري كما نستمتع بأسلوبها أيضًا، (ولو أننا نعترف بأننا كثيرًا ما لا نعرف عم تتحدث ولا ماذا تقصد). أن حياة جديدة.. حياة نشيطة فياضة بالقوة.. تنبع من الفساد نفسه. وهذه الأنواع الأدبية الجديدة التي لا طعم لها ولا ش كن ولا صورة تابعة للحياة هي أيضًا. ونحن نقول هذا نزولًا على ما هو معروفه من أننا لكي نعرف الانسجام والشيء المتسق الموزون، فلابد من أن نعرف الشيء غير المنسجم.. الشيء الذي لا انساق فيه ولا وزن له. ولكن يظهر أن بعض الكتاب المسرحيين يكتبون عن

---

[1] W. Saroyan مؤلف وكاتب مسرحي أمريكي ولد في فرسنو بكاليفورنيا سنة ١٩٠٨– وثقف نفسه بنفسه وبإكبابه على القراءة – وظهرت أولى قصصه The Daring Young Man on the Flying Trapeze; سنة ١٩٣٤ ومن مسرحياته The Time of Your Life; My Heart's in the Highlands و Love's Old Sweet Song والباليه The Great American Goof وساروين من أشهر زعماء المذهب السريالي في المسرح وهو ذلك المذهب الحالم الذي تختلط فيه تجارب العقل الباطن بتجارب العقل الواعي وهو قريب من المذهبين الرومانسي والرمزي لهذا السبب – وتبدو شخصياته ضعيفة راكدة (ساكنة على حد تعبير أجرى) لأن الصراع فيها صراع داخلي بينها وبين أوضاع العالم في قرارة النفس (د.خ).

الشخصية الروائية ويريدون أن ينشئوا منها صرحًا فخمًا عظيم الأطناب محبوك البناء.. فاذا أسفر هذا الصرح بعد ذلك عن كونه بناء استعراضيًا.. أو كالطبل الأجوف.. أو شيئًا كاذبًا شبيهًا بما يكتبه ساروين رأيتهم يطالبوننا بأن ننظر إلى عملهم الأدبي بوصفه عملًا مسرحيًا.. أي بوصفه تمثيلية.. ونحن لا نستطيع أن نوافقهم على ما يطالبوننا به، بالرغم مما حاولنا من النظر إلى أعمالهم على أنها تمثيليات.. فلقد كانت محاولاتنا في ذلك شيئًا شاقًّا أشبه بما نحاوله من إجراء مقارنة بين عقلية طفل صغير غض وعقلية أينشتاين.

ومسرحية ا شرود « فرحة العبيط»Idiot's Delight هي من هذا النوع أيضًا، بالرغم من كونها من الروايات التي نالت جائزة يلتزر.. إنها أبعد عن أن تكون رواية حسنة البناء متماسكة التركيب.

والمفروض أن شخصيتي هاري فان و ايرين هما الشخصيتان الرئيسيتان في هذه الرواية، إلا أننا لا نستطيع أن نلمح احتمال وجود أي عامل من عوامل انتماء فيهما جميعًا. أن ايرين فتاة كذابة، بينما هارى فان ش خص مهذب (وعلى نياته!) ونحن لا نلمح شيئًا من عوامل النماء هذه إلا في آخر الموضوع.. ولا نكاد نفطن إلى هذا حتى تنتهي الرواية.

إن شخصيات لافينيا وهامات و نورا وروميو شخصيات كاملة.. شخصيات حية نابضة فياضة بالحركة.. حتى لو لم تخرج إخراجًا فخمًا.. إنها شخصيات تعلم أنها تريد، وهي تناضل في سبيل هذا الذي تريد.. ولكن شخصية هذا الرجل البائس الغلبان – هاري، أو هذه الفتاة الكذابة ايرين.. هما شخصيتان لا تزيدان على اللف والدوران، دون أن يكون لهما هدف واضح تسعيان إليه أو تناضلان من أجله.

سؤال: ولكن.. ماذا تعني بالضبط حينما تقول: « نماء الشخصية؟»

جواب: إليك هذا المثال: إن الملك لير مستعد لأن يوزع مملكته على بناته الثلاث. وهذه غلطة يرتكبها هذا الملك ما في ذلك شك. ومن ثمة فيجب أن تسفر الرواية في أعين المتفرجين عن الحماقة التي ارتكبها الملك. ولكي تسفر الرواية عن هذا فيجب أن تصور لنا تأثير ما ارتكبه لير من تلك الحماق في نفسه.. في « نماء شخصيته، و بالأحرى في التطور المنطقي لهذه الشخصية بوصف هذا التطور نتيجة انتهت إليها تلك الغلطة. انه في أول الأمر: بشك في أن القوة، أو السلطان الذي عهد به إلى ابنتيه قد أسيء استعماله. ثم يتحول شكه إلى ريبة أقرب إلى اليقين.. ثم تتحول الريبة فنكون يقينًا بالفعل. وهنا.. تراه ساخطًا غاضبًا محنقًا. وبعد هذا تراه ثائرًا هائجًا يتميز من الغيظ.. ثم اذا هو يهيم على وجهه مما أصابه من حميا الغضب، انه ينظر فيرى نفسه مجردًا من السلطان.. محقرًا.. ملطخًا بالعار. انه يتمنى لو قتل نفسه.. لكن العار والحزن يشتدان ويذهبان برشده حتى يختم الموت على حياته..

لقد غرس لير البذرة التي نمت وترعرعت وأثمرت الثمرة التي كان خليقا بهذه البذرة أن تثمرها. ولم يدر في خلد لير قط أن ثمرة البذرة التي غرسها سوف تكون بمثل هذه المرارة أبدًا – ولكن – أن هذه هي نتيجة شخصيته.. الشخصية التي صنعت غلطته الأصلية وتسببت في خطئه الأساسي. و كان عليه أن يدفع الثمن.

سؤال: وهل كان نماء شخصية ليز يسير في نفس الطريق لو أنه اختار الاختيار الصحيح، أي لو أنه اختار كورديليا ابنته الصغرى – بوصفها أحق بناته بثقته وخيرهن؟

جواب: كلا بالطبع. فكل غلطة يغلطها ورد فعلها فيه تحدث من الغلطة التي تسبقها. فلو أن لير قد اختار الاختيار الصحيح من أول الأمر لما وجد المحرك لما حدث من بعد. لقد كانت غلطته الأولى هي أن يقرر بأن يعهد إلى ابنتيه بكل سلطاته. فقد كان يعلم أن هذه السلطات سلطات كبيرة موصولة الأسباب بأكبر

وأسمى مراتب الشرف، ولم يساوره الشك قط فيما أكدته ابنتاه من محبته واحترامه. وقد صدمه ذلك البرود النسبي الذي بدا فيما قالته له كورديليا، و من ثمة، وقع في غلطته الثانية. لقد كان رجلًا لا يحفل بالأفعال بقدر ما يحفل بالأقوال وكل شيء حدث بعد هذا قد. نما من هذه الجذور

سؤال: ألم تكن أخطاؤه غباوة وحماقة كلها؟

جواب: بلى.. ولكن يجب ألا تنسى أن جميع الأخطاء – أخطائك وأخطائي هي غباوات وحماقات، غير أننا لا ندرك ذلك إلا بعد وقوعنا في تلك الأخطاء بالفعل. وقد يكون مرجعها حين وقوعها إلى الرأفة أو الكرم أو العطف أو الكياسة. وما نسميه غباوة أخيرًا ربما كان لفتة كريمة أول الأمر.

آن « النماء » هو رد الفعل الذي تظهره الشخصية للنضال الذي يكتنفها والشخصية يمكن أن تنمو بقيامها بالخطوة الصحيحة، أو بالخطوة الخاطئة على السواء، إلا أنها يجب أن تنمو اذا أردنا لها أن تكون شخصية روائية صحيحة. ولنضرب لذلك مثلًا بشخصين متحابين – فنحن اذا تركناهما وشأنهما قليلًا لم يلبثا أن ظهرت فيهما عناصر رواية تمثيلية. وربما تتغير الظروف ويحدث بينهما مكروه فترى النضال قد ثار بينهما وربما حدث غير هذا فترى حبهما يزداد عمقًا.. وهنا يأتيها النضال من خارجهما.. من أشخاص آخرين. فاذا سألت: «وهل يمكن أن ينشأ الحب الحقيقي من خصومة» أو قلت: «إن الحب العظيم نفسه يقاسي الأمرين في حالة خصومة» فان شخصياتك الروائية سوف يكون لها هدف تسعى إليه كي تنجزه. وسوف تتهيأ لها الفرصة لكي تقيم الحجة على ص دق مقدمتك المنطقية. وإقامة الحجة على المقدمة المنطقية يشير إلى النساء من جانب شخصياتك المسرحية.

وكل مسرحية جيدة تنمو من قطب إلى قطب، أي من احدى طرفيها إلى

الطرف الآخر، ولنفحص احدى المسرحيات السينمائية لنرى أن كان هذا صحيحًا أو غير صحيح.

الأستاذ ماملك

انه سوف ينتقل من عزلته (وهذا هو القطب الأول) إلى العمل الجماعي (وهذا هو القطب الثاني). الخطوة الأولى:

العزلة: لقد كان منطويًا على نفسه، ولا يهمه شيء في عهد الطغيان النازي. لقد كان شخصية بارزة. كان يشعر أنه فوق الأمور السياسية. ولم يدر بباله قط أن أي شخص يستطيع أن يضره أو يلحق به أذى. وان كان يرى الرعب يشمل جميع من حوله.

الخطوة الثانية:

يصل سلطان النازي إلى فصله وينال زملاءه بألوان العذاب. يأخذ الفزع يدب إلى قلبه. إلا أنه لا يزال يعتقد أن شيئًا لا يمكن أن يحدث له. ولهذا لا ينصاع لمن ينصحونه بالفرار.

الخطوة الثالثة::

وأخيرًا يدرك أن مصيرًا مفجعًا قد يحل به فيقضى عليه كما قضى على غيره، وهو لهذا يدعو إليه أصدقاءه ويأخذ في تبرير عزلته أمامهم والبرهنة على أنه كان على حق في انطوائه السابق. أنه لايزال غير مستعد لتغيير موقعه.

الخطوة الرابعة:

وأخيرًا يستولي عليه الخوف فيستيقن من أن موقفه السابق لم يكن إلا الحماقة وقصر النظر.

الخطوة الخامسة:

يحس رغبة في الهرب، لكنه لا يدري كيف، ولا إلى أين يهرب.

الخطوة السادسة:

وهنا يسرع إليه اليأس ويدب إلى قلبه القنوط.

الخلوة السابعة:

ملف إلى المعركة العامة ضد النازي.

الخطوة الثامنة:

يصبح عضوًا في احدى المنظمات السرية.

الخطوة التاسعة:

يتحدى الطغيان.

الخطوة العاشرة:

العمل الجماعي.... والموت.

ولننتقل الأن مرة ثانية إلى نورا وهالمر في مسرحية « بيت دمية».

نورا: من: فتاة مستسلمة، (على نياتها!) ساذجة، تفيض إيمانًا وأملًا إلى: فتاة ساخطة، قليلة المبالاة، ذات شخصية مستقلة، مدركة راشدة: ممتلئة مرارة... زالت الغشاوة عن عينيها.

هالمر: من: شخص متعصب لرأيه، متغطرس، واثق بنفسه، عملي مدقق جدًا (لا يعرف اللف والدوران!) محافظ على التقاليد قاس لا يرق إلى: شخص محير

مرتبك، غير ذي ثقة في نفسه، زالت الغشاوة من عينيه، متواكل مستسلم. ضعيف. متسامح. معتدل. متردد. استولى عليه الخزي..

من الكراهية إلي الحب

قبل ارتفاع الستاربعد ارتفاع الستار

ا- الشعور بالخطر وقلة الأمن	٥ــ الكراهية
٢ - الإذلال والإهانة:	٦ــ التسبب في الضرر
٣- الامتعاض والحنق	٧- الرضا
٤- الاهتياج وجنون الغضب	٨- الندم وتعنيف الضمير
٩ــ الاتضاع والمهانة	
١٠ــ الكرم الكاذب	
١١ــ العودة إلي حسن التقدير	
١٢ــ الكرم الحقيقي	
١٣ــ التضحية	
	١٤.- الحب

من الحب إلي الكراهية

قبل ارتفاع الستار	**بعد ارتفاع الستار**
١ــ الحب الغيور	٥ــ الريبة
٢ــ خيبة الأمل	٦ــ الاختبار
٣ــ الشك	٧ــ الأذى والشعور الجريح
٤ــ التساؤل	٨ــ التحقق

٧ – الأذى والشعور الجريح

٩ـــ المرارة

١٠ـــ العودة إلي حسن التقدير والإخفاق في إصلاح ذات البين

١١ –. الغضب

١٢ـــ الحنق علي النفس

١٣ـــ الحنق على الغير

١٤ـــ الكراهية

٥- قوة الإرادة في الشخصية

إن الشخصية الضعيفة لا تستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى في أية مسرحية. وصاحب هذه الشخصية لا يستطيع أن يحمل الرواية نفسها ولهذا ترانا نضطر إلى استبعاد مثل صاحب هذه الشخصية فلا تجعله الممثل الأول في مسرحيتك، أن المباراة الرياضية اذا خلت من المنافسة خلت من الرياضة نفسها، وكذلك الرواية التمثيلية اذا خلت من الصراع فلن تكون ثمة مسرحية، وحيث لا يكون طباق في الموسيقى لا يكون انسجام، والكاتب المسرحي ليس بحاجة فحسب إلى الشخصيات الراغبة في إثارة المعارك من أجل معتقداتهم بل هو في حاجة إلى الشخصيات ذات القوة، ذات القوام المتماسك الصلب والتي تسمر بالمعركة إلى نهايتها المنطقية المعقولة.

وقد نبدأ مسرحيتنا برجل ضعيف ولكنه لا يكاد يتقدم في موضوعنا حتى يستحصد القوة والبأس وهو ماض في طريقه، و بالعكس قد نبدأ برجل ضعيف لا يلبث أن يتخاذل ويضعف في أثناء الصراع، ولكنه حتى وهو يضعف على هذا النحو يجب أن يكون ذا قوام متماسك صلب يمكنه من حمل عبء تخاذله واتضاعه.

واليك المثاني من مسرحية أو نيل التي أشرنا إليها آنفا: «إلكترا تلبس ثياب حدادها» إننا نسمع برانت يتحدث إلى لافينيا. وبرانت هذا ابن غير شرعي من فتاة خادمة ورجل قوي اسمه مانون.. وبرانت هذا رجل طريد منبوذ من جميع آل مانون وقد تولت أمه تربيته في مكان قصي، اللا أنه عاد الآن تحت اسم مستعار لكي يستقيم أنفسه ولأمه مما ابنتهما من زراية وتحقير وإذلال، وبرانت هذا ضابط، وهو يتظاهر بحباء للافيينا لكي يخفي ما بينه و بين والدتها من صلة، إلا أن خادمة لافينيا تقف لها بمثابة الحارس الأمين.

(برانت يحاول أن يتناول يد لاقينا.. إلا أنه لا يكاد يلمسها حتى تنسحب وتقف لتبتعد عنه)

لافينيا: (ساخطة وفي برود) لا تلمسني... كيف تجرؤ.. أيها الكذاب.. أيها ال.... (حينئذ يتأخر خطوة وهو مرتبك.. وتنتهز هي تلك الفرصة لتعمل بما نصحتها به سيث خادمتها فتحدجه بنظرات الزراية المهينة المستهزئة) ولكني أحسب أنه من الغفلة أن أتنظر أي شيء غير هذه الأكاذيب العاطفية الفارغة من ابن خادمة وضيعة من بني الكانوك كانت تشتغل بالتمريض وملاحظة الأطفال.

برانت: (مشدوهًا) ما هذا؟ (ثم يشب واقفًا وهو ينذر ويهدد ب بعد أن أخرجته الأمانة التي لحقت بأمه عن طوره) أقصى.. عليك اللعنة، والا نسيت أنك امرأة.. أن أحدًا من آل مانون لا يجرؤ على إهانة أمي، بينما أنا..

لافينيا: (وقد ذهلت لمعرفتها الحقيقة) فهذا صحيحًا إذن انك ابنها... أليس كذلك؟

برانت: (و هو يجاهد في السيطرة على نفسه – متحديًا في عنفه) وماذا اذا كنت ابنها ؟ اني أفخر بهذا، إن موضع خزيي و عاري هو هذا الدم القذر الذي يجري في عروقي من آل مانون. فهذا إذن هو السبب في أنك لم تحتملي أن

المسك... أليس كذلك؟ انك تظنين أنك أعلى وأغلى من أن تكوني كفؤًا لابن خادمة! هيه.. تالله لقد كنت سعيدة بي أكبر السعادة قبل هذا...

فهاتان الشخصيتان من الشخصيات الحية الفياضة بالنضال... خليقتان بالصعود بالمسرحية إلى ذرى رفيعة. لقد كان برانت برسم الخطة لانتقام هائل منذ زمن بعيد. والآن والانتقام يكاد يكون ملء يديه... يحبط كل شيء. وعند هذه النقطة يكون الصراع قد نضج و تحول إلى أزمة ونشعر حقًا بتشوفنا إلى معرفة ما ينوى عمله حينما ينكشف عنه غطاؤه، ولكن أو نيل ن بكل أسف – تخاذل هنا ويفرط في فنه، و بالأحرى: (يكلفته) اذا أردت التعبير الدقيق.. ويشوه شخصياته في تلك المسرحية – ولكنا ندع هذا لنتكلم عنه بتوسع في باب تحليل الروايات من هذا الكتاب.

وننتقل الآن إلى مسرحية ارون شو: « ادفنوا الموتى Bury the Dead[1]

لنسمع ما رثا زوجة أحد الجنود المتوفين:

ما رثا: أن المنزل لا بد له من طفل: لكنه يجب أن يكون منزلًا نظيفًا به ثلاجة حافلة، فلماذا لا يكون لي طفل ما دام غيري من النساء لهن أطفال – إنهن لا يجدن حرجًا كلما تقدم من العمر مع ذاك وهن يذهبن إلى مستشفيات أنيقة

---

[1] مأساة من فصل واحد الكاتب الأمريكي أرون شو، وهي مسرحية خيالية تتلخص في أن ستة من قتلى الحرب يرفضون أن يدفنوا احتجاجًا على بشاعات الحروب وشناعاتها وذلك بالرغم من توسط أهاليهم وحبيباتهم وأمهاتهم وقادة الجيش وضباط الميدان وهذا ليظلوا مثلا حيا ينفر الناس من الحروب ويجعل الإنسانية تفيء إلى ما فيها من مصائب و بلوي. وتنتهي الرواية بالتماس مؤثر بوجهه الموتى إلى هؤلاء راجين منهم أن يقفوا في وجه رعاة الحروب. فهم لا يرفضون الدفن من اجل انفسهم ولكن من اجل الإنسانية جمعاء.

رند ولد المؤلف سنة ١٩١٢ في مانهاتان والتحق بكلية بروكلين ثم ذهب إلى هوليود وتخصص في كتابة السيناريوهات وفي سنة ١٩٣١ كتبهذه الرواية (ادفنوا الموتى) التي أثارت عاصفة شديدة بين النقاد واهتمت به المحافل الأمريكية اهتمامًا كبيرًا وقد كتب شو بعد ذلك روايته الحصار فلم تنجح، ثم الظرفاء ثم الأبناء والآباء ثم السفاح سنة ١٩٩٠. (د.خ)

محمولات فوق محفات بديعة ليضعن أطفالهن بين أغطية وثيرة ملونة.. ترى ماذا فيهن مما يحببهن إلى الله، حتى ليجعل من السهل عليهن أن يحملن أطفالًا؟

و بستر:(أحد الجنود) إنهن غير متزوجات من ميكانيكيين.

مارثا: كلا... إنهن لا يقبضن ثمانية عشر دولارًا و نصف الدولار كما كنت تقبض كل أسبوع.. والآن أن الأمر ألعن من ذاك وأنكي – اذا نظرت إلى الدولارات العشرين التي تقبضها شهريًا.. انك تؤجر نفسك بها للدولة مقابل أن تقتل في ميدان الحرب، أما أنا فأقبض عشرين دولارًا لأنتظر في الصف مع

المنتظرات من أجل رغيف كل يوم. لقد نسيت طعم الزبد! اني انتظر في هذا الصف الطويل تحت المطر المنهمر الذي يبلل قدمي ويملأ نعلي من أجل رطل من اللحم الفاسد لا آخذ سواه كل أسبوع، وفي الليل أعود إلى المنزل حيث لا أجد من أتحدث إليه أو يتحدث إلي.. و كل ما يشغلني هو الجلوس والفرجة على جيوش البق على ضوء مصباح ضئيل خافت واحد لأن الحكومة تحرص على توفير الكهرباء.. ويقولون أن الواجب يقضى عليك بأن تذهب إلى الميدان وتتركني لهذا الغلب!. بالله ما جدوى هذه الحرب بالنسبة إلى أنا حتى يجب أن أقضي الليل وحيدة فريدة لا أنيس ولا جليس ؟.. ثم ما جدوى هذه الحرب عليك أنت حتى يكون من الواجب عليك أن تذهب و....

و بستر: هذا هو رأيي الآن يا ما رثا.. وما أدافع عنه... مارثا: وماذا أخرك كل هذا الزمن لترى هذا الرأي إذن؟ لماذا لم تره إلا الآن.. لماذا لم يحدث هذا منذ شهر.. منذ سنة.. منذ عشر سنوات ؟ لماذا؟ لم تر هذا الرأي وتدافع عنه منذ زمن طويل.. ما الذي جعلك تنتظر حتى تصبح من الأموات؟ ما الذي جعلك تقبل أن تعيش في الأسبوع بثمانية عشر ريالًا ونصف الريال، وليس لك أنيس أو جليس

إلا الصراصير...دون أن تتفوه بكلمة.. حتى اذا هم قتلوك أفقت إلى الحقيقة وقلت انك أصبحت ترى هذا الرأي... أيها الأحمق الأبلة!

وبستر: إنني لم أكن أفطن إليه من قبل....

مارثا: ولم تفطن إليه بعد.. فانتظر حتى يكون كل شيء قد انتهى، وثمة في هذه الدنيا الكثير الذي يستطيع الرجال الأحياء أن يروه ويدافعوا عنا. حسين.. ما شاء الله على دفاعك هذا.. إن هذا هو أوان التحدث عن الماضي واجترار الذكريات.. ذكرياتكم أنتم أيها البائسون المغفلون.. يا أبناء الخدم الذين يكدحون مقابل ثمانية عشر ريالًا ونصف الريال كل أسبوع ليقيموا أودهم وأود زوجاتهم وأود أطفالهم الذين لم يستطيعوا إنجابهم.. اذهب. اذهب وقل لهم جميعًا ليروا هذا الرأي.. وليدافعوا عنه.. اذهب.. اذهب. (وهنا يعلو صراخها.. وتنطفئ الأنوار)..

فهاتان الشخصيتان هما أيضًا من الشخصيات الغامضة الفياضة بالقوة المكافحة، ومهما قاما به من عمل فسوف يضطران كل إرادة تقف في سبيلهما للاصطدام.

وتستطيع أن تستعرض جميع المسرحيات العظيمة لترى أن جميع شخصياتها تدفع المسألة التي تتناولها المسرحية إلى أن تصل إلى احدى نتيجتين، فإما أن تنهزم هذه الشخصيات وإما أن تصل إلى هدفها. حتى شخصيات تشيكوف فهي من الشخصيات التي تبلغ من الجبروت بالرغم من سلبيتها واستسلامها أن القوة المتجمعة في الظروف التي تجتازها لا تنفك تثقل عليها وتعصف بها حتى تستحقها سحقًا.

وبعض ألوان الضعف الذي يبدو بسيطًا هينًا ولا بعتد به قد يهيئ بسهولة نقطة البدء في مسرحية قوية.

ومسرحية طريق التبغ Tobacco Road من هذا النوع، وبطلها جيتر لستر، وهو الشخصية الرئيسية في الرواية رجل خائر العزيمة مهزوز الإرادة لم يرزقه الله تلك القوة التي تجعله أن عاش عاش عزيزًا وان مات مات كريمًا. إن الفقر المدقع ينوء عليه بكلكله.. وزوجته وأبناؤه يذوبون جوعًا... وهو مع ذلك لائن بعقر داره لا يسعى في سبيل عيشه ولا يجد وراء رزقه، وليس في الدنيا كلها كارثة يمكن أن تبعث فيه الحركة أو تشيع فيه النشاط.

فهذا الرجل الخائر الذي لا خير فيه ينطوي على قوة عجيبة خارقة في صبره الذي لا ينفد انتظارًا لوقوع. احدى الخوارق. إن في وسعه أن يتعلق في صبر وإصرار بأهداب الماضي متجاهلًا ما يواجهه به نحاضر من مشكلات جديدة يجب أن يحلها ويلتمس المخرج منها. وهو لا ينفك يشكو شكاة لا أول لها ولا آخر، ويبكي بكاء لاحد له مما لحقه في الماضي السحيق من ظلم و جور – فهذا هو شغله الشاغل الذي يحتل تفكيره وينفق فيه عمره وأيامه، أما أن يعمل عملا لكي يصلح ما أفسدته تلك الأيام الخوالي... فلا...فهل هو شخصية قوية أو شخصية ضعيفة هذا الرجل ؟إننا بحسب طريقتنا في التفكير نراه شخصية قوية جبارة بل من أقوى الشخصيات التي رأيناها في المسرح زمانا طويلًا، أنه يمثل التعفن والانحلال والتفكك... ومع هذا كله فهو قوي جبار. وهذا تناقض طبيعي. أن تستر يصر على حالته الراهنة في عناد وقوة شكيمة، أو يبدو أنه يصر عليها في وجه تقلبات الأيام. أن مغالبة قوانين الزمن نفسها مغالبة تلفت الأنظار على هذا النحو تحتاج إلى قوة خارقة. وهذه القوة الخارقة تتوافر في شخصية جيتر لستر بالرغم من أن الظروف والأحوال التي لا تفتأ تغير من حوله لابد أن نصفى حسابها معه كما صفت حسابها مع جميع الأشياء التي لم نستطع أن توفق بين نفسها وبين مجريات الزمان – إن جيتر والدينوصور من طينة واحدة..

وجيتر لستر نمط لطبقة بعينها هي طبقة صغار المزارعين المغلوبين على أمرهم. إن الآلات الحديثة وتراكم الثروة في أيدي عدد قليل من الأغنياء، والمنافسة التجارية والصناعية ثم الضرائب الفادحة وطريقة ربطها.. كل هذه العوامل تضافرت على طرده هو ومن على شاكلته من رجال هذه الطبقة من دوائر الأعمال. وهو لن ينتظم في صفوف هؤلاء المغلوبين على أمرهم لأنه لا يقدر روح النظام الذي لم يعرفه أسلافه من قبل، ومن ثمة فلا محيص له من أن يعيش إلى آخر عمره في بؤس وعزلة و نسيان ممن حوله من أهل العالم الذين لا يكاد يدري عنهم شيئًا، لأن التقاليد التي يأخذ، بها نفسه هي التقاليد الجامدة التي تأبى أن تلين أو تتغير. إلا أنه بالرغم من ضعفه هذا شديد قوي جبار، وحسبنا دليلًا على جبروته أنه هو وأمثاله من أهل طبقته هذه قد حكموا على أنفسهم بالموت البطيء الذي آثروه على أن يتغيروا.

أجل.. آن جيتر لستر لرجل قوي.

وهل يستطيع أحد أن يتصور شخصية الطف وأضعف من شخصية الأم الكلاسيكية التقليدية؟ هل يمكن أن ينسى أحد سهرها وحد بها الذي لا حد له وجميع رعايتها وتحذيراتها التي تفيض عطفًا وإشفاقًا. إنها تحصر منها في هدف واحد وغاية واحدة.. ذلك أن ينجح طفلها ويظفر في هذه الدنيا الفلاح، وفي سبيل ذلك تضحي بكل شيء حتى بحياتها اذا استلزم الأمر، وهل تختلف أم أي واحد منا عن ذلك.. أن غالبية الأمهات هن من هذا النمط الذي وضع للإنسانية تقليدًا في الأمومة يسير في طريقه المستقيم. إن كلًا منا يذكر ولاشك أن ابتسامة حانية من شفتي أمه قد طافت به في لذيذ أحلامه ولو مرة في حياته كلها.. أو أنه قد طافت به تكشيرة مقطبة، أو بعض تحذيراتها التي لا تنقطع.. أو دموعها التي لا تنفك تنحدر من عينيها رحمة به وحنانًا عليه؟ ألا يذكر أحدنا ولو مرة واحدة في حياته أنه كان أشبه بالقاتل الذي ارتكب جريمة كلما خالف عن أمر أمه أو وقف في

سبيل رغباتها ؟ إن كل ما تغص به هذه الدنيا من ذنوب وأوزار اذا اجتمع بعضها إلى بعض لا يمكن أن تجعل من الناس كذابين أبطالًا في الكذب كما جعلتهم أمهاتهم كذلك..

أن أم كل منا تبدو في أعيننا ضعيفة دائمًا.. مستعدة لأن تستسلم لنا وتستكين.. وبالرغم من هذا كله فهي التي تكسب الرهان في آخر الشوط.. وأنت مع ذلك لا ندري كيف قيدتك ووضعت الأصفاد والأغلال في عنقك وفي ذراعيك.. وبعد هذا نجد أنك قد وعدتها وعدًا لا يستطيع قلبك أن يخيس به ويثور عليه.

فهل الأمهات ضعيفات؟ كلا وأيم الحق. وهذه هي مسرحية الرباط الفضي[١] Silver Cord لمؤلفها سدني هوارد مصداق لذلك. إن فيها أما تحطم حياة أطفالها بيديها – وهي لا تحطم حياتهم بطرق وحشية أو وسائل بهيمية. ولكي بكلماتها الحلوة الضعيفة المستخذية ودموعها المرة الحارة، وبصمتها الذي لا يدل مظهره على تأثر أو انفعال. وهي بهذا كله قد حطمت حياة من حولها جميعًا آخر الأمر.. فهل تكون هذه أما ضعيفة..

فمن أذن أصحاب تلك الشخصيات الضعيفة الذين يقابلون أصحاب الشخصيات القوية في المسرحية؟ انهم أولئك الذين لاحول لهم ولا قوة يستطيعون بهما مواصلة كفاح ما والوصول به إلى نهايته.

---

[١] مسرحية الرباط الفضي درامة في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٢٦ كاتب سيدني هوارد وخلاصتها أن أما دائمة التدخل في حياة ولديها الخاصة تنجح في إخفاق مشروع زواج احد ولديها ثم تحاول أن تفرق بين الابن الثاني وزوجته لكن زوجته هذه تنجح بقوة شخصيتها وصلابة عودها ولحمها المر. في سحق الأم وتدمير مشروعاتها الفاسدة فتهرب بزوجها وتترك الأم وقد ربطت إليها بالرباط الفضي ابنها الضعيف الآخر.

والمؤلف سدني هوارد (١٨٩١ – ١٩٣٩) من تلاميذ مدرسة بيكر (٤٧) التي حدثنا عنها من قبل وبعد الحرب العالمية الأولى التي خاض ثمارها التحق بتحرير مجلة لايف ولم يزل بها حتى اصبح رئيس تحرير قسم الأدبي وأول مسرحياته السيوف وتتابعت مسرحياته الجميلة بعد هذا ومنها Bewitched التي شهدناها في السينما أخيرًا في مصر رومن انجح مسرحياته They Knew What They Wanted ومن أحسن قصصه السينمائية Free Love , A Lady to Love ولقد كان هوارد من المع وانجح المسرحيين الأمريكيين وند اقتبس للسينما بعض قصص سنكلير لويس (د.خ)

فجيتر لستر مثلا هو رجل مسلوب الإرادة.. خائر ولا عزيمة له في وجه محنته التي يموت فيها هو وعائلته من الجوع، ولا يمكن أن نصف رضاه بالجوع واستسلامه له دون أن يحاول أن يجد له منه مخرجًا بأقل من القول بأن هذا الرضا وذلك الاستسلام هما شيء عجيب غريب!.. إن للرجل قوته الصلبة وطاقة احتماله التي لا تنثني. وان كان هو قد أساء توجيه هذه الطاقة إلي ما يفيد. أن غريزة المحافظة على النفس قانون من قوانين الطبيعة وهي التي تدفع الإنسان والحيوان كليهما إلى ترصد القنيصة والى السرقة والقتل في سبيل الحصول على الطعام. أما جيتر لستر فيعصى هذا القانون لأن له تقاليده ولأن له دار آبائه وأجداده الذين انتهت إليه ملكية ميراثهم كما انتهت إلى آبائه من قبل. وهو يشعر بأن الهروب من هذه الملكية في وقت المحنة وسوء البخت قد يكون من الجبن الذي لا ترضاه نفسه. وهو يحسب أن من الجلد وثبات العزيمة تقبل كل ما تأتي به صروف الزمن واحتمال ويلاته في سبيل التمسك بما هو من حقه وقد يكون كسله الفطري، بل جبنه الغريزي، هو الذي جعله هذا الإنسان الجامد المستمسك بالتفاهات.. إلا أن هذا الجمود وذلك الإستمساك هما سمة من سمات السلوك القوي مع ذاك..

إن صاحب الشخصية الضعيفة ضعفًا حقيقيًا هو ذلك الشخص الذي يأبى أن يشمر عن ساعده للنضال بسبب أن الضغط الذي يواجهه ليس من القوة بما يدفعه إلى هذا النضال.

.... وهذا هو هاملت مثلًا.. انه شخص فيه ثبات وفيه إصرار. وهو لا يني يقيم الأدلة على مقتل أبيه ويتشبث في سبيل ذلك كما يتشبث الكلب الضاري بفريسته، إلا أنه ينطوي على ألوان من الضعف مع ذاك، والا لما كان هناك من داع إلى استخفائه وراء هذا الجنون المدعي. وإحساسه المرهف هو عيب واضح في الصراع الذي يقوم به، ومع هذا فهو يقتل بولونيوس الذي يظنه يتجسس عليه. إن هاملت شخصية مسرحية كاملة ومن ثمة كان خامة مثالية المسرحية جيدة شأنه في ذلك شأن جيتر لستر، وذلك لأن التناقض هو روح الصراع وجوهره، ولأن صاحب

الشخصية المسرحية حينما يستطيع التغلب على متناقضاته السرمدية فهو شخصية قوية ناجحة.... وهذا الرجل الذي كان بمثابة جاسوس أو رقيب سري على زملائه في رواية: «الحفرة السوداء»[1] .Black Pit هو أيضًا مثال جيد الشخصية المسرحية الضعيفة المرسومة رسمًا رديئًا. إن هذا الرجل لم يستطع مطلقًا أن يفكر فيما يمكنه أن يفعل. وقد أرادنا المؤلف على أن تتبين ما في المساومة وأنصاف الحلول من خطر. إلا أن جمهور النظارة كانوا يشعرون بالعطف والرحمة والرثاء للرجل الذي كان المفروض أن ينكروه وينفروا منه.

إن الرجل لم يكن في حياته قط طعمًا لاصطياد أحد أو جاسوسًا على أحد، ولم يكن جريئًا مستهينًا، بل كان على قدر كبير من الخجل و الاستحياء، لقد كان يعرف أنه يعمل عملًا ما من الأعمال الخاطئة.. الأعمال التي لا تنبغي.. ولكنه كان يعملها رغم أنفه، ولا يستطيع الامتناع عن عملها. ثم هو لم يكن من أولئك العمال الذين يأخذون دورهم في النضال من أجل طبقتهم، وذلك لأنه لم يكن مخلصًا لطبقته وحتى لو أنه كان مخلصًا لها لما استطاع أن يقدم لها خيرًا...

لنذكر أنه حيث لا يكون تناقض لا يكون صراع، وفي هذه الحالة يكون التناقض غير محدد المعالم ولا مرسومًا رسمًا جيدًا شأنه شأن الصراع. لقد ترك الرجل نفسه يقع في الشرك ولم يكن خجله من العمق بالدرجة التي تضطره إلى اتخاذ قرار ما، وهو الحل الوسط الوحيد والتسوية التي لم يكن يقدر على غيرها، ولم يكن حبه لعائلته عظيمًا كذلك بحيث يكفي لجعله يتغلب على كل مقاومة، وجعله طعمًا بحق. انه لم يستطع التفكير في مخرج يفلت به مما هو فيه. ومثل هذا الشخص يكون عادة غير كفء لأن يحمل مسرحية ناجحة على كاهله وحده، ونستطيع الآن أن نعرف الشخصية الضعيفة بأنها «هي ذلك الشخص الذي لا

---

[1] ملخص الرواية في آخر الكتاب.

يستطيع لأي سبب من الأسباب أن يتخذ في مشكلة ما قرارا يلزمه ويعمل على تنفيذه».

فهل جو – هذا الجاسوس أو الطعم في تلك الرواية – من الضعف الفطري الملازم بالدرجة التي تجعله يظل عاجزًا هكذا لا يستطيع أن يتخذ أي قرار في أية مسألة من المسائل وفي أي ظرف من الظروف؟ كلا، فانه اذا لم يكن الموقف الذي يجد نفسه فيه موقفًا هامًا ملحًا بما فيه الكفاية فواجب المؤلف هنا أن يبحث له عن مقدمة منطقية أخرى.. أعني فكرة أساسية لمسرحيته غير تلك الفكرة.. تكون أكثر وضوحًا وتكون معالمها أبرز وأدني إلى الفهم والمنطق. إن جو لو شعر بضغط أشد وحمل أفدح كان خليقًا بأن يبدي من التأثير ورد الفعل شيئا أشد مما أبدي. فلم يكن يكفي لاستثارة جو وإظهار استيائه أن تضطر زوجته إلى أن تضع وليدها دون أن تتولى ذلك عنها مولدة، فهذا شيء من الأشياء التي تحدث كل يوم في الدنيا التي يعيش فيها، ومع ذلك فمعظم النساء اللائي يلدن على هذه الصورة يعشن ولا يصيبهن أذى أو مكروه.

إلا أنه لا توجد شخصية مسرحية تأبى أن تناضل وترد الإساءة بالإساءة في الظروف المواتية والأحوال الصحيحة، فاذا كان صاحب هذه الشخصية ضعيفًا أو لا قدرة له على المقاومة فذلك لأن المؤلف لم يوفق إلى اللحظة السيكولوجية التي لا يكون فيها البطل مستعدًا فقط، بل يكون متشوقًا إلى القتال نزاعًا إلى النضال نزوعًا شديدًا. لقد أساء اختيار نقطة الهجوم، ولعلنا نستطيع أن نقول: إن القرار الذي ننتهي إليه في أمر من الأمور يجب أن يسمح له بالوقت الذي يتم فيه نضجه ويبلغ فيه كماله ونماءه. وبعض المؤلفين يتركون شخصياتهم وشأنها في اللحظة التي بدأت تنتقل فيها من حال إلى حال.. ولما تبلغ تمام نضجها بعد. وهذا خطأ، وكثير من الشخصيات المسرحية تخفق لأن المؤلفين يستعجلون فيضطرونها إلى العمل

الذي لم تتهيأ له بعد.. العمل الذي قد لا تتهيأ له هذه الشخصيات إلا بعد ساعة أو سنة، أو بعد عشرين سنة أحيانًا.

في عدد ٢٥ فبراير سنة ١٩٣٩ من احدى المجلات نجد النبذة التالية في الصفحة المخصصة لرئيس التحرير.

قتل وجنون

بعد أن قامت شركة متروبوليتان للتأمين على الحياة بدراسة خمسمائة حالة من حالات القتل أو نحوها أبدت الشركة دهشتها في النشرة التي تصدرها للأسباب التي أدت إلى هذه الجرائم. لقد ضرب زوج مهتاج زوجته ضربًا مبرحًا أفضى إلى موتها لأنه حضر إلى البيت فلم يجد غداءه جاهزًا. وصديق بقتل صديقه لخلافهما على مبلغ لا يتجاوز خمسة وعشرين سنتًا، وصاحب قاعة من قاعات الأكل يقتل أحد زبائنه لجدل نشب بينهما على قطعة من الشطائر (السندويتش). و شاب يقتل أمه لتوبيخها إياه على إدمانه الشراب. وخادم حان يضرب زميله بالسوط حتى يقضى عليه لنزاعهما حول من منهما يضع قطعة تافهة من النقود قبل الآخر في فتحة بيانو آلي ليلعب له البيانو قبل صاحبه.

ونحن نتساءل عما اذا كان هؤلاء القتلة جميعًا مجانين؟ فان لم يكونوا فماذا يا ترى كان يمكن أن يدفعهم إلى استلال الحياة الإنسانية بسبب هذه التوافه؟ هل يرجع السبب إلى ضغائن بينهم وأحقاد تأكل قلوبهم؟ أن الناس العاديين – الأسوياء – لا يرتكبون أمثال هذه الشناعات – فلعلهم مجانين حقًا..

وليس إلى ذلك من سبيل إلا سبيل واحد هو الفحص عن أحوال القاتل النفسية والاجتماعية والجسمانية في تلك القضية التي ارتكب جريمته فيها، وهي القضية التي تبدو اذا نظرت إلى ظاهرها قضية وحشية تصدم النفس وتتقزز منها العين.

إن القاتل رجل في الخمسين من عمره. وقد قتل زميلًا له – بعد أن طعنه مازحًا. ومن ثمة فكل الناس يعدونه وحشًا ضاريًا ومخلوقًا بهيمًا مجردًا من كل ما يجعله خليقًا بالانتماء إلى المجتمع الإنساني. فهلم فلننظر إلى ما هو الحقيقة والأمر الواقع.

يدلنا تاريخ القاتل على أنه كان مريضًا عديم الضرر.. و عائلًا صالحًا يكتسب رزقه بعرق جبينه، ووالدًا مثاليًا عظيمًا في أبوته ومواطنًا محترمًا وجارًا يقدره جيرانه ويعرفون له منزلته. وكان يعمل كاتب حسابات بإحدى الشركات مدة ثلاثين سنة اشتهر طوالها بالأمانة و تقدير المسئولية وعدم الإخلال تبعات العمل أو تكدير صفوه. وقد دهش رجال الشركة حينما علموا بنبأ القبض عليه بتهمة القتل.

إن أساس جريمته يرجع إلى ثلاثين سنة خلت، وذلك عندما تزوج حيثما كانت سنة ثماني عشرة سنة. وكان يحب زوجته وان كانت هي على النقيض منه مزاجًا وفطرة. لقد كانت فتاة فيها خيلاء ولا يمكن الاعتماد عليها في شيء... فتاة عابثة ماجنة ولا يمكن أن يوثق بها. وكان لا يرى بدًا من الأعضاء عن معابثاتها الخالية من التبصر لثقته بأنها سوف تغير يومًا ما من سلوكها.. وهو من أجل هذا لم يعمل عملًا حاسمًا لردها عن هذا السلوك المعيب، وانكان يعنف بها مهددًا من حين إلى حين.. لكن تهديده لم يتخط حدود التهديد...

وقد كان أي كاتب مسرحي حينما يراه في هذه الحالة قمينًا بأن يجده شخصية ضعيفة غاية الضعف خالية خلوًا تامًا من عوامل الصراع والمقاومة الجديرة بشخصية مسرحية مؤثرة فيها حياة وفيها قوة وفاعلية. إن الرجل شعر شعورًا عميقًا بالضعة والمذلة. إلا أنه كان عاجزًا عجزًا شديدًا عن أن يتخذ في أمرها قرارًا حاسمًا أو موقفًا إيجابيًا، ولم يكن ثمة ما ينبئ عما يصير إليه هذا الرجل..

وتمضي السنون وتلد له زوجته ثلاثة أطفال على قسط كبير من الجمال..

وهو يأمل أن يتغير سلوكها في النهاية بحكم هذه السنين الطويلة، ويحدث هذا فعلًا.. وتصبح الزوجة أكثر حيطة، وتبدو كأنها فاءت إلى أمرها حقيقة فتكون زوجة طيبة وأمًا صالحة..

ثم اذا هي تختفي ذات يوم فجأة.. ولا تعود أبدًا، وكان الرجل يجن أول الأمر إلا أنه لا يلبث أن يعود إلى حالته ثم اذا هو يحل في البيت محل زوجته فينهض بأعبائها المنزلية كما ينهض بأعباء عمله أيضًا. وهو مع ذاك لا يلقي من أبنائه حمدًا أو شكورًا لقاء تضحيته هذه... انهم على العكس يهينونه ويسيئون معاملته، ولا تكاد الفرصة تتاح لهم حتى يتركوه ويلوذوا بالفرار من وجهه.

ونحن اذا أخذنا بظاهر الأمر وجدنا أن الرجل كان يتحمل هذا كله بلا مبالاة وبرباطة جأش، لقد يكون جبانًا ولا حول له على المقاومة أو الثورة وقد يكون ذا طاقة ليست لأحد من البشر، أو يكون الله قد آتاه الشجاعة التي يحتمل بها الظلم والزراية والإساءة.

وبعد.. لقد فقد المسكين منزله الذي كان يعتز به.. وهو يتأثر لذلك غاية التأثر ويبذل ما في وسعه لاستنقاذ المنزل إلا أنه يعجز، ونراه ينسحق وان يكن لا يبلغ من ذلك تلك الدرجة التي يقوم فيها بخطوة فعالة أو خطوة ذات بال. انه لا يزال كما كان من قبل.. ذلك الشخص الجبان الرعديد: صحيح أنه تغير.. وصحيح أنه أصبح ملومًا محسورًا.. قلقًا.. حيرانًا. يبحث عن جواب ولا يجده.. انه يحسن من حوله وحشة وقفرًا يبابًا.. وبدلًا من أن يثور على ذلك كله تراه ينطوي على نفسه ويعتزل الحياة.

والى هنا لا يكون هذا الرجل شخصية صالحة لأن يتخذ منها الكاتب المسرحي خامة لمسرحيته.. انه إلى الآن لم يتخذ قرارًا في موقفه ذاك من الظروف المحدقة به.

والآن فقط نري عمله الذي أصبح منذ عهد قريب عملًا غير مأمون ولا مضمون يرده إلى جادة الصواب، وهنا تقع على كاهله القشة الأخيرة التي تقصم ظهره.. لقد وضعوا شابًا حديث السن في وظيفته التي ش غلها مدى ثلاثين عامًا. ويخرجه هذا عن طوره حتى يبلغ به غضبه درجة الجنون.. ولا غرو.. فقد بلغ النقطة التي لم يعد في قوس اصطباره عندما منزع، النقطة التي اذا مزح معه فيها مازح ولو لم يسيء إليه بشيء لقتله.. انه يقتل وهو في وضعه هذا لغير سبب ظاهر.. وهو يقتل من يسوقه سوء بخته في طريقه وان لم يسيء إليه بقليل أو كثير.

وأنت اذا أنعمت النظر تجد أن ثمة سلسلة طويلة من الظروف المؤدية إلى جريمة لم يكن إليها من دافع في ظاهر الأمر، ويمكن أن نجد هذه الظروف كلها في صميم تكوينه المادي والعقلي والاجتماعي.

ويتصل هذا بما سبق أن قلناه عن سوء تقدير الكاتب المسرحي الذي يجب عليه أن يتحقق من أهمية الإمساك بالشخصية المسرحية وهي في نقطة عالية من تطورها الذهني وهو الموضوع الذي سوف تناوله بتوسع أكثر من هذا عندما تتكلم عن « نقطة الهجوم » وحسبنا هنا أن نقول أن كل مخلوق حي قدر على أن يفعل أي شيء اذا كانت الظروف التي تكتنفه ظروفًا قوية بما فيه الكفاية لأن تدفعه إلى فعل هذا الشيء.

آن هاملت في آخر الرواية رجل آخر غير هاملت الذي عهدناه في أولها.. واذا أردت الحق.. انه يتغير في كل صفحة من صفحات الرواية كلها تغيرًا لا ينافي المنطق.. بل تغيرًا يسير في طريق ثابت مستمر من النماء.. و نحن كلنا مثل هاملت.. تتغير في كل دقيقة تعبر بنا بحر الزمن.. وفي كل ساعة.. وفي كل يوم، و كل أسبوع، وكل شهر، وكل سنة.. والمشكلة تنحصر في اكتشافنا اللحظة التي تكون مناسبة أكثر من غيرها من وجهة نظر الكاتب المسرحي ليعالج شخصيته المسرحية. وما نسميه « ضعف هاملت » هو تأخره وتردده في اتخاذ قرار أو خطوة

(قد تكون أحيانًا خطوة مميتة مشئومه) حتى يتبين له الدليل الكافي وتنضح له الحجة الوافية، إلا أن تصميمه الحديدي الذي لا ينثني واستمساكه بقضيته ذلك الاستمساك الذي لا يلين قوبان قوة عظيمة، وهو ينتهى إلى قرار آخر الأمر، كما ينتهي جيتر لستر إلى قرار.. حينما يقرر أن يبقى.. سواء كان قراره عن غير شعور به أو كان عن شعور.. أعني سواء كان عقله الواعي هو الذي انتهى إلى هذا القرار أو أنه قرار من قرارات عقله الباطن. إذ مما لا شك فيه أن إرادة جيتر كانت من أعمال عقله الباطن.. ويمكننا القول كذلك بأن تصميم هاملت على إقامة الدليل على أن عمه الملك هو قاتل أبيه كان تصميمًا شعوريًا – أي من أعمال العقل الواعي. لقد كان هاملت هنا يعمل وفقا لما تقتضيه مقدمة الرواية المنطقية أو فكرتها الأساسية التي كان مدركًا لها شاعرًا بها بينما آثر جيتر لستر الانطواء والبقاء لأنه لم يكن يدرى ماذا يستطيع أن يصنع غير هذا.

وعلى هذا فالكاتب المسرحي حر في أن يسلك واحدًا من هذين الأسلوبين وهذه هي النقطة التي تبرز فيها ملكة الخلق والابتكار إلى المقدمة، وعلة العلل في التأليف المسرحي تبدأ حينما يضع المؤلف شخصية تشيكوفية – أعني أشبه بشخصيات تشيكوف المسرحية – في رواية من روايات الدم والعنف، وبالعكس، أي حينما يضع شخصية عنيفة دامية في رواية أشبه بروايات تشيكوف التي لا تعرف الدم والعنف، وأنت لا تستطيع أن تقهر شخصية مسرحية على اتخاذ قرار ما قبل أن تكون مستعدة وناضجة لاتخاذ هذا القرار – فاذا صنعت هذا وجدت الفعل وموضوع الرواية شيئًا سطحيًا غثًا و متهافتًا – ولا يمكن أن يعكس لنا الشخصية الحقيقية.

ونستطيع أن نقول على ضوء ما قدمنا انه لا يوجد في هاتين الروايتين شخصية ضعيفة.. لا شخصية هاملت ولا شخصية جيتر.. إنما المشكلة هي: هل استطعت وأنت تكتب مسرحيتك أن تدرك شخصيتك في اللحظة المناسبة التي

تكون فيها مستعدة للصراع.. لكي تجعل منها شخصية قوية كإحدى هاتين الشخصيتين ؟

٦ - العقدة أم الشخصية

أيهما أولى؟

« ما هو العشب؟ انه نبات لم تكتشف خصائصه بعد»

امرسن

بالرغم من كثرة ما اقتبسه المقتبسون من أقوال أرسطو. وبالرغم مما أجراه فرويد من بحوث عن واحد من العناصر الثلاثة التي يتألف منها الكائن البشري، فان الشخصية (الروائية) لم تحظ بعد بما هي له أهل من التحليل العميق النفاذ الذي يوليه العلماء للذرة والأشعة الكونية.

يقول وليم آرشر في كتابه عن فن كتابة المسرحية:

Playmaking: A Manual of Craftsmanship.

«...إن تكوين شخصية روائية لا يمكن الوصول إليه أو إعداده أو تهيئته بعبارات التركية والثناء النظرية».

ونحن نسلم من فورنا بأن عبارات الثناء والتزكية النظرية لا فائدة فيها لأحد.. أما التركية المادية العملية فشيء آخر، ومهما يكن صحيحًا أن فحص الأشياء التي لا يبدو لنا أنها أشياء حية أيسر علينا من فحص وتحليل غيرها من الأشياء الحية بالفعل فان هذا لا يعفينا بحال من فحص شخصية الإنسان هي أيضًا وتحليلها.. تلك الشخصية التي هي جزء من الكيان البشري والتي لا تني تتحرك وتنبض بالحياة. ومن الممكن تنظيم هذا الفحص وذلك التحليل وجعلهما أخف

وأيسر بما نسوق في ثنايا ما ندسه في أثناء الكتابة من تزكية لهذه الشخصية وثناء عليها.

يقول وليم آرشر:

«... إن التوجيهات الخاصة المحددة لرسم الشخصية قد تكون أشبه بتلك القواعد التي يضعونها لقصار القامة لكي يصبح طولهم ست أقدام، سواء كان هذا في مستطاع هؤلاء القصار أو لم يكن».

وقوله ذاك قول تعميمي و من الكلام الذي لا يستند إلى أساس علمي. انه قول ذو نغمة عادية وطنين مألوف. انه في جوهره هو نفس الجواب الذي أجابوا به عن سؤال مخترع المجهر العلامة ليونهوك Leeuwenhock والذي أجابوا به على سؤال جاليليو الذي كادوا يقتلونه بالحرق في النار بوصفه مجدفًا حينما قال بدوران الأرض، ولم يكن نصيب فلتون Fulton حينما رأى الناس زورقه البخاري إلا السخرية والاستهزاء.. وقد صاح الجمهور فعلًا: « انه لن يتحرك » فلما تحرك بالفعل صاحوا: «انه لن يقف». ومع هذا فقد استطاع العلماء أن يجعلوا الأشعة الكونية اليوم تصور نفسها تصويرًا فتوجرافيًا وأن يجعلوها تقيس نفسها بنفسه أيضًا.

وحينما يقول مستر آرشر: « سواء كان هذا في مستطاعك أو لم يكن».

فانه يسلم بأن من الناس من في وسعه أن يرسم الشخصية المسرحية.. أي في وسعه أن ينفذ في الأشياء التي لا يمكن النفاذ فيها أو اختراقها، بينما منهم من لا يستطيع ذلك ولا يقدر عليه. ولكن اذا كان من الناس من يستطيع ذلك ويقدر عليه، واذا نحن عرفنا كيف فعل ذلك وقدر عليه.. أفلا نستطيع بعد هذا أن نتعلم منه و ترسم خطاه؟ أن هذا الذي قدر على فعل هذا الشيء قدر عليه بالملاحظة وإمعان النظر. وهو شخص يمتاز بملاحظة الأشياء التي يعبر بها الناس غير ملقين

إليها بالهم.. فهل يزيد الأمر على كون أن هؤلاء الناس الأقل بختًا من ذلك الرجل المجدود المحظوظ لا يستطيعون ملاحظة الشيء الجلي الواضح الذي استطاع هو رؤيته وملاحظته؟ ربما! إننا حينما نقرأ تمثيلية رديئة قراءة فاحصة يذهلنا جهل المؤلف بشخصياته.. فاذا قرأنا رواية جيدة قراءة فاحصة كذلك أعجبنا إعجابا شديدًا بهذه الثروة من المعلومات الغامرة التي يعرضها علينا مؤلفها. فاذا كان هذا كذلك فماذا يمنعنا من أن نقدم بين يدي الكاتب الأقل موهبة بعض النصائح التي نقترح عليه فيها أن يمرن عينيه على الرؤية وعقله على الفهم؟ لماذا لا نوصيه بالملاحظة ونثني عليها ونزكيها؟

فاذا كان لدى الكاتب الذي يحسبه آرشر «غير مستطيع» ما يجب من التفكير، وإمكانيه التخيل والاختيار والقدرة على الكتابة فانه يكون أكثر استعدادًا لأن يتعلم ما تعلمه الكاتب «المستطيع»، في رأي آر شر، بالغريزة فقط. ولكن كيف يحدث إذن أن الشخص العبقري الذي في مستطاعه اذا كان

قصير القامة أن يبلغ من الطول ست أقدام اذا هو اتبع قواعد خاصة.. كيف يحدث أن مثل هذا العبقري كثيرًا ما يخيب في بلوغ مراده؟ ثم لماذا يخيب هذا الكاتب من الكتاب الذي عرف مرة كيف يرسم شخصية روائية جيدة فلا يستطيع بعد هذا رسم شخصية غيرها؟ ألا يكون السبب في هذا أنه لم يعتمد في عمله هذا إلا على قواه الغريزية؟ ولماذا لا تعمل هذه القوى الغريزية على الدوام و أن الرجل الذي يكون صاحب السبق في ذلك هو الذي لا يقتصر في هذه الصنعة على ما عنده أو ليس عنده من تلك الغرائز.

إننا واثقون من أنك توافقنا على أن أي عدد من العباقرة قد كتب أي عدد من المسرحيات الرديئة – لا لسبب إلا لأنهم اعتمدوا على قوة غريزية لا تزيد على كونها – في أحسن الحالات – قوة تخطئ وتصيب. أن المفروض ألا يلي الإنسان

عملًا وهو لاحظ له منه إلا الحدس والبديهة، والإحساس ومجرد التخيل... بل المفروض ألا يمضى الإنسان في عمل إلا وعنده به علم ومعرفة.

إن المستر آرشر يمضي في تعريفه للشخصية المسرحية فيقول:. إننا يمكن أن نعرف الشخصية من حيث أغراض الكاتب المسرحي العملية فنقول: « إنها مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية ».

وعندنا أن هذا التعريف قد لا يكون تعريفًا كافيًا.. ولهذا نرجع إلى معجم و بستر الدولي علنا نجد أن كلمات مستر آرشر تحتوي في باطنها أكثر مما يشتمل عليه ظاهرها..

«مركب: مكون من جزئيين أو أكثر – خليط. – ليس بسيطًا».

«ذهني: لا يدرك إلا بالذهن فقط. ومن ثمة يكون ذا طبيعة روحية – لا يدركه إلا الخيال الملهم وحده أو البصيرة الروحية وحدها».

«انفعال: تهيج – اضطراب – حركة مشوشة سواء كانت مادية (جسمانية) أو اجتماعية».

والآن.. اتفقنا – أن الشخصية بسيطة غاية البساطة ومركبة شديدة التعقيد في الوقت نفسه. صحيح أن هذا لا يساعدنا كثيرًا، إلا أنه يفتح باب الأمل أمامنا، وينعش النفس مع ذاك...

وانه لا يكفي أن نعرف أن الشخصية ومركب من عادات ذهنية وانفعالية وعصبية، كما يقول مستر آرشر بل يجب أن نعرف بالضبط ماذا يعني هذا المركب الذهني. لقد وجدنا أن كل كائن بشري يتكون من أبعاد، أو مقومات ثلاثة هي الأبعاد المادية والاجتماعية والنفسية. واذا نحن فتتنا هذه الأبعاد بعد ذلك لاحظنا أن الكيان الجسماني والاجتماعي والذهني يشتمل على الجينات – أي الجراثيم

المورثة – الضئيلة الحجم – تلك الجراثيم التي تبغي، والتي هي المحرك لجميع أفعالنا والتي تدفعن: إلى جميع ما نقوم بعمله.

إن الصانع الذي يتولى بناء السفن يعرف الخامات التي يعمل بها لبناء هذه السفن، يعرف إلى أي حد تستطيع هذه الخامات مقاومة أحداث الزمن وتقلباته. وكم من الثقل يمكنها أن تحمل. وواجبه أن يعرف هذه الأمور معرفة جيدة اذا أراد أن يتجنب الكوارث.

والكاتب المسرحي مثل باني السفن يجب أن يعرف الخامات التي يصنع منها مسرحيته. يجب أن يعرف شخصياته المسرحية بحيث يعرف كم من الثقل تستطيع أن تحمل، والى أي حد يمكنها أن تنهض ببنائه الضخم و بالأحرى مسرحيته.

إن ثمة آراء كثيرة متضاربة عن الشخصية الروائية من الخير أن نستعرض عددًا منها قبل أن ننتقل إلى موضوع آخر.

فهذا جون هوارد لاوسن. J. H. Lawson يقول في كتابه « علم الكتابة المسرحية وصياغتهاTechnique of PlaywritingThe Theory &.. وأن الناس يجدون أن من الصعوبة البالغة النظر في حكاية من الحكايات بوصفها شيئًا لا يزال يمر بدور التكوين والانتقال من حال إلى حال: والاضطراب الذي يثور حول تلك النقطة يصادفك في جميع تلك الكتيبات التي تتحدث عن التأليف المسرحي، وهو اضطراب أشبه بحجر عثرة لجميع الكتاب المسرحيين».

اجل.. إن هذا حجر عثرة بالفعل. وذلك لأنهم يبدأون بناء بيوتهم من أعلى إلى أسفل.. من السطح إلى الأرض.. بدلًا من أن يبدأوا بالمقدمة المنطقية وعرض الشخصية وطريقة ارتباطها ببيئتها. ولاوسن يقول شيئًا مثل ذلك في مقدمته، ومن ذاك:

أن الرواية التمثيلية ليست مجموعة من العناصر المنعزلة، كالحوار ورسم الشخصيات.. الخ. إنها مخلوق حي امتزجت فيه جميع هذه العناصر الحية. وهذا كلام صحيح، إلا أنه يقول في الصفحة التالية مباشرة: «إننا نستطيع أن ندرس الصورة، ظاهر المسرحية وشكلها الخارجي، إلا أن داخلها.. أو روحها.. فذلك شيء يراوغنا ويتملص من أيدينا».

وهذا الداخل أو ذلك الروح سيظل يراوغنا إلى الأبد اذا أخفقنا في فهم المبدأ الأساسي، أو ما يسمونه «داخل المسرحية» أو لبابها الذي يخيل لنا أنه لا يمكن التنبؤ به، وروحها الذي يبدو أنه يشق علينا تفسيره واستشفاف ما ينطوي عليه.. في حين أنه لا يزيد ولا ينقص عن كونه هو الشخصية نفسها».

إن غلطة لاوسن الجوهرية هي أنه يقلب استدلالاته التي لا تقوم على أسس يقينية فيجعلها رأسًا على عقب – تمامًا كالذي يبني سطح المنزل قبل أن يضع أساسه – وهو بهذا يقع في الذي وقع فيه أرسطو من قبل حينما زعم أن « الشخصية – أو الخلق كما كان يعبر عنها أرسطو – هي شيء يأتي في المنزلة المساعدة للفعل أي الموضوع » ومن هنا ينشأ اضطرابه، انه يرى من العبث من وجهة نظره الإصرار على «اطار اجتماعي» حينما يضع العربة أمام الحصان أما نحن فنصر على رأينا في أن الشخصية هي أهم المظاهر في أية مسرحية وأكثرها إمتاعًا. إن كل شخصية روائية تصور لنا عالمًا من ذات صاحبها، وأنت كلما ازددت معرفة بهذا الشخص ازداد اهتمامك به ومتعتك بمصاحبته. وتحضرنا بهذه المناسبة مسرحيتا جورج كللي[1] G. Kelly المغرم بالمظاهر[1] The Show– off وزوجة

---

[1] جورج كللي (١٨٩٠ –) ممثل ومخرج وكاتب مسرحي أمريكي مشهود له بالبراعة في تنسيق شخصيات رواياته وفي الإخراج أيضا. وقد بدأ الكتابة بقطع من الفودفيل ثم برع في الروايات الطويلة التي أهمها حماة المشعل Torchbearers " والمغرم بالمظاهر، The Show off وزوجة كريج Craig's Wife و Behold , the Bridegroom ولعلها أحسن رواياته ثم Maggie the Magnificent , The Fatal Weakness. ولم نذكر هنا رواياته الضعيفة وهي قليلة (د.خ)

كريج Craig's Wife[2] وهما روايتان أبعد من أن تكونا من الروايات الحسنة البناء. إلا أن فيهما محاولة واعية لبناء الشخصية الجيدة. وكللي يطلعنا على عالم بأسره من خلال عيني زوجة كريج. وهو وان يكن عالما قاتمًا مملًا.. عالما متشاكلًا رتيبًا، إلا أنه عالم حقيقي واقعي.

وجورج برناردشو يقول لنا انه لا يخضع في كتابة مسرحياته لمبدأ أو قاعدة لكنه يخضع للإلهام. ونحن نقول أن أيما كاتب سواء كان ملهمًا أم غير ملهم، اذا كان يتخذ من الشخصية أساسًا لبناء مسرحيته فهو ماض في تأليفها في الطريق الصحيح. وهو ماض في بنائها وفقا للقاعدة السليمة سواء كان يدرك هذا أو غير مدرك له. والأمر الحيوي للمسرحية ليس ما يقوله المؤلف بل ما يفعله. و كل عمل أدبي عظيم هو ما ينبع من الشخصية، حتى اذا وضع الكاتب خطة موضوعة قبل ذلك. وشخصيات الكاتب البارع لا تلبث أن يكون لها الأسبقية بمجرد أن يخلقها. ثم لابد له بعد هذا من إعادة تدوير الموضوع وتشكيله حتى يتسق وهذه الشخصيات.

ولنفرض أننا كنا نبني بيتًا. وأننا بدأنا بداية خاطئة فانهار البيت. ثم بدأنا مرة أخرى وبدأنا البناية من السطح، فانهار أيضًا.. ثم أعدنا المهزلة مرة ثالثة ورابعة فكان ينهار في كل مرة.. ثم حدث أن بنينا مرة خامسة فرأينا البيت يتماسك ولا

---

[1] المغرم بالمظاهر: (ملهاة من ثلاثة فصول) يسخر كللي فيها من غرام الأمريكيين بالمظاهر. والبطل هنا (لوبري بيم) رجل مصاب بالكبر و(بالنفخة الكذابة) وقد تزوج من احدى العائلات فهو يحب الاستعلاء عليها دائما. شديد الأنانية الفارغة بالرغم من ضالة راتبه وتفاهة عمله – وهو يتقن المظاهر لدرجة محيرة مع ذاك – ولو كانت هذه الملهاة حسنة البناء فكانت شيئا عظيما حقا (د.خ)

[2] Craig's Wife يعرض ملينا كللي في هذه الملهاة زوجة أخذت نفسها بمبدأ أو دستور لا تحيد عنه هو أن المرأة إنما تنشد زواج يضمن لها استقلالها وحرية نظرها إلى الأشياء اكثر مما يضمن لها الحب العاطفي الدافئ – أنها لا تشجع زيارات أصدقاء زوجها لمنزلها بل هي تضع أسافين العداوة والقطيعة بينه وبين أهله – ويحتمل المستر كريج منها كل هذا صابرا راضيا حتى يقع حادث فيكشفها له على حقيقتها فيترك لها البيت لتعيش فيه وحدها وهو البيت الذي يضمن لها بعد رحيل زوجها الاستقلال التام.. والموت الزؤام (د.خ)

يسقط دون أن تكون لدينا أية فكرة عن التغيير الذي حدث في طريقة البناء، مما جعلنا ننجح في إقامة البيت. فهل يمكننا الآن ودون أن نشعر بوخز ضميرنا وتأنيبه – أن نكون مستشارين للناس في بناء منازلهم؟ هل نكون أمناء حينما نقول لهم: إن منازلكم أيها الناس يجب أن تنهار أربع مرات قبل أن تثبت وتتماسك؟

لقد وصلت المسرحيات العظيمة إلى أيدينا من كتاب عظماء كان لهم صبر جميل وجلد على العمل الجدي ليس كمثله جلد، ولعل منهم من كانوا يبدأون كتابة مسرحياتهم، مناضلين في سبيل ذلك خطوة فخطوة حتى يجعلوا الشخصية أساسًا لما يكتبون، وان لم يدركوا أن الشخصية هي العنصر الوحيد الذي لا يصاح عنصر سواه لكي يكون أساسًا لمسرحياتهم.

يقول لاوسن:

«إن من العسير طبعا التفكير في المواقف، وهذا يتوقف على قوة الهام الكاتب».

واذا عرفنا أن صاحب الشخصية المسرحية لا يشتمل في ذاته على بيئته فحسب، بل على وراثته وعلى ما يحب وعلى ما يكره، بل على جو المدينة التي ولد بها، لما وجدنا أي صعوبة في التفكير في المواقف، لأن المواقف شيء فطري في الشخصية.

اسمع إلى ما يقتبسه ب. بيكر عن ديماس الصغير حيث يقول: « قبل كل موقف يخلقه الكاتب المسرحي يجب أن يسأل نفسه ثلاثة أسئلة».

١ – ماذا يجب علي أن أفعل؟ ٢- ماذا يمكن أن يفعل الآخرون؟

٣ – ماذا ينبغي عمله؟.

أليس غريبًا أن تسال كل من يصادفك عما يجب عمله في موقف من المواقف، ولا توجه هذا السؤال إلى صاحب الشخصية الروائية الذي خلق

الموقف؟ لماذا لا نسأله؟ انه في الموقف الذي يستطيع فيه أن يجيبك قبل أن يجيبك أي إنسان غيره.

والظاهر أن الكاتب جون جولسورذى قد تنبه إلى تلك الحقيقة حينما ذهب إلى أن الشخصية المسرحية هي التي تخلق عقدة الموضوع، وليس العكس. و مهما قلبت فيما كتبه لسنج الكاتب الألماني الأشهر في هذا الموضوع – رأيته يحتم أن تكون الشخصية هي أساس الكتابة المسرحية، وهذا هو ما كان يذهب إليه بن جونسون أيضًا – وان كان قد ضحى في الواقع بكثير من الحيل والابتكارات المسرحية لكى يبرز شخصياته في صور أشد وأشكال أحد. أما تشيكوف فلن تجد عنده قصة يحكيها لك ولا موقفًا يتحدث إليك عنه، ومع هذا فرواياته روايات محبوبة شائعة، وستظل هكذا مهما طال عليها الأمد، لأن تشيكوف كان يترك لشخصياته العنان لكي تكشف عن نفسها بنفسها ولكي تصور لك الزمن الذي كانت تعيش فيه.

واسمع إلى ما يقوله أنجلز في كتابه: Anti Duhring «أن كل كائن عضوي يكون في كل لحظة هو نفسه وليس هو نفسه. انه في كل لحظة يمثل المادة التي تأتيه من الخارج ويحولها إلى شيء آخر ثم يفرز مادة أخرى يطردها خارجه. وفي كل لحظة تموت خلايا جسمه وتتكون خلايا جديدة. والواقع أنه لا تكاد تمر به برهة طالت أم قصرت حتى يكون جسمه كله قد زال وحلت محله ذرات أخرى من مادة جديدة. ومن ثمة يكون كل كائن عضوي هو نفسه في كل لحظة ولا يكون هو نفسه في اللحظة ذاتها. انه يكون شيئًا آخر غير ما كان». إننا بعد طول البحث والتنقيب في مجلدات بعد مجلدات جريا وراء الإجابة على سؤالنا الذي تساءلناه حول الشخصية أو العقدة: أيهما أكثر أهمية ؟ كانت النتيجة التي خرجنا بها هي أن تسعة وتسعين في المائة مما كتب عن هذا الموضوع كان خلطًا مهوشًا ولا يكاد

يفهم. واليك هذه الأقوال التي أوردها آرشر في كتابه آنف الذكر Playmaking) ص ٢٢.

«يمكن أن توجد المسرحية دون أن يكون فيها أي شيء من ذلك الذي يسمونه الشخصية. لكنها لا يمكن أن توجد اذا لم تشتمل على فعل ما أي موضوع ما». ثم يقول في ص ٢٤ :

«يجب وجود الفعل في المسرحية من أجل الشخصية، فاذا عكسنا هذه العلاقة، أي اذا وجب أن توجد الشخصية من أجل الفعل أمكن أن تكون المسرحية لعبة بارعة».

والعثور على الإجابة الصحيحة ليس من المشكلات الأكاديمية. إنها إجابة سوف تترك أثرها العميق في فن التأليف المسرحي طالما أنها ليست الإجابة التي أملاها أرسطو.

وها نحن أولاء لا نبالي أن نلجأ للتدليل على وجهة نظرنا إلى أقدم عقدة مسرحية، تلك العقدة الغثة (البائخة!).. أو هذا الموقف الثلاثي الممجوج الذي يحب فيه اثنان من جنس واحد شخصًا من الجنس الآخر (رجلان وامرأة أو امرأتان ورجل) وهو الموقف المسرحي الذي أكل الدهر عليه وشرب. هذا المشهد الفود فيلى المشهور..

يذهب زوج في رحلة تستغرق يومين مثلًا، لكنه ينسى شيئًا فيعود إلى منزله فجأة فيجد زوجته في ذراعي رجل آخر. فاذا فرضنا أن طول الرجل هو خمس أقدام و ثلاثة قراريط فقط. وأن العاشق مارد طويل جبار فالموقف هنا يدور حول الزوج – تري، ماذا يصنع؟ انه اذا ترك وشأنه ولم يتدخل المؤلف في أمره فانه سوف يصنع ما تمليه عليه شخصيته. أي ما يدفعه تكوينه الجسماني والاجتماعي والنفسي إلى القيام به:

وهو اذا كان رجلًا جبانًا، فإنه قد يعتذر ويطلب الصفح والمغفرة لتطفله. ثم اذا هو يهرب بجلده شاكرًا لله حامدًا أن العاشق المارد لم يضرب به الأرض.

ولكن لنفرض أن قامة الزوج القصيرة جعلت منه شخصًا مغرورًا مزهوًا بنفسه، وأنها لهذا اضطرته إلى مهاجمة هذا العملاق. فاذا هو ينقض عليه في غضبة تشبه الجنون، غير آبه أن يكون هو الخاسر آخر الأمر.

أو لنفرض أنه كان رجلًا ساخرًا. وأنه اذا شهد ذلك سخر و استهزأ – أو أنه كان بارد الطبع رابط الجأش فراح يضحك كأن شيئًا لم يحدث. وهكذا وهكذا. فثمة ألف افتراض من مثل ذلك كله. لأن الأمر يتوقف على الشخصية – شخصية الزوج..

فالزوج الجبان قمين بأن يجعل الموقف مهزلة Farce. والزوج الشجاع قد يجعل الموقف مأساة.

ولنضرب الآن مثلًا بهاملت. هذا الدانماركي الحالم المستغرق في التفكير والتأمل. لنفرض أنه هو – وليس روميو – قد وقع في غرام جولييت فماذا كان خليقًا أن يحدث في أن من الممكن أنه كان يطيل التفكير في الأمر ويتروى فيه ويظل يغمغم في نفسه بنجويات جميلة حول خلود الروح وحول الحب السرمدي الذي لا يموت، والحب الذي يشبه الإسفنكس أو الهولة في قدرته على التشكل والظهور في صور جديدة مختلفة الأشكال والألوان كالبيع. أنه ربما ذهب إلى أبيه والى أسرته يقترح عليهم مصالحة آل كابيولت وعقد ألوية السلام بينهم. وفي أثناء المفاوضات في ذلك الأمر تكون جولييت التي لا تشك على الإطلاق في أنها لا تخطر لهاملت بال قد تزوجت من خطيبها يا ريس. وعندئذ يغرق هاملت في نجوياته أكثر من ذي قبل، ويلعن حظه التعس.

فبينما نري روميو يقع في المشاكل ويتعذب من نار البعد، أذا هاملت يتروى وينظر في خبايا مشكلته وتلافيفها. وبينما هاملت يتردد. اذا روميو يقدم ويعمل. وليس يخفى أن نضال كل منهما ينبع من شخصيته وليس العكس. أعني أن الشخصية لا تنبع من النضال.

وأنت اذا حاولت أن تضع شخصية في موقف لا شأن لها به فان عملك هذا يكون أشبه بعمل ذلك الأحمق الذي قطع قدمي النائم ليتلاءم طوله وطول السرير.

فأي الشيئين إذن أكثر أهمية: العقدة أو الشخصية؟ هام فلنضع مكان هاملت المفكر الكثير التأمل الفياض المشاعر، أميرًا عابثًا غزلًا فارغًا لا تربطه بالحياة إلا المزايا التي يتيحها له لقب الإمارة. هل كان مثل هذا الأمير يفكر في الثأر لأبيه و الانتقام له من قاتليه ؟ أن هذا كان لا يكاد يطرأ له ببال.

ولو فعل لانعكست الآية وقلب المأساة نجملها ملهاة.

وهلم فلنضع مكان نورا الساذجة.. نورا التي لا تدري شيئًا في الشئون المالية والتي تزور وثيقة (كمبيالة) مالية لكي تنقذ حياة زوجها. لنضع مكان تورا هذه امرأة ناضجة مدركة رشيدة. خبيرة بالمسائل المالية. جمة الفطنة فلا تدع حبها لزوجها يضل الطريق ويندفع في سبيل لا تدرى إلى أين ينتهي بها. إن ثورة الجديدة هذه لم يكن ممكنًا أن تزور تلك الوثيقة وألأمكن أن يموت هالمر لهذا السبب.

إن الشمس تنشئ المطر فيما تنشئه من الأشياء الأخرى. فاذا صح أن الشخصيات الروائية تأتي بالمنزلة الثانوية أو المنزلة المساعدة في الرواية لم بر سببًا إذن في انصرافنا عن القمر فلا نستعمله فيما تقوم به الشمس من أغراض. فهل كنا نحصل على نفس النتائج لو قدمنا العقدة (أي القمر) في الأهمية على الشخصية (أي الشمس)؟ كلا طبعًا. والف مرة كلا.

على أن شيئًا لابد أن يحدث على كل حال. أن القمر سوف يشهد موت الأرض موتًا بطيئًا بدلًا من أن يشهد تلك الحياة المضطربة المصطخبة التي تحدثها الشمس فيها. ونحن لم نستبدل مع ذاك إلا شخصية واحدة.. شخصية السيد القمر بشخصية السيدة الشمس. وهذا التبديل قد غير مقدمتنا المنطقية بطبيعة الحال وأحدث تغييرًا شاملًا في نتيجة المسرحية، فنحن نحصل على الحياة مع الشمس ولا يصيبنا إلا الموت مع القمر. ونتيجة هذا الاستدلال واضحة لا غموض فيها: أن الشخصية هي التي نخلق العقدة. وليس العكس.

وليس يصعب علينا فهم ما حدا بأرسطو إلى الزعم الذي ذهب إليه في الشخصية على النحو الذي ذهب إليه فيها. فحينما كتب سوفوكلس مأساته أوديبوس ملكًا، وحينما كتب اسخيليوس مأساته أجا ممنون، وكتب بورميدز ميديا، كان المفروض أن القدر هو الذي يلعب الدور الأول في هذه المآسي كلها. لقد كانت الآلهة تتكلم. أما البشر فكانوا يعيشون أو يموتون وفقا لما قالت به الآلهة. ومن ثمة كانت الآلهة هي التي تضع: «بناء الحوادث» – أما الشخصيات – اعنى أشخاص الرواية ب فلم تكن إلا مجرد أناس لا يفعلون إلا ما سبق أن دبرته الآلهة لهم، ولكن بينما كان المتفرجون يؤمنون بهذا و أرسطو يقيم نظرياته على أساسه لم يكن هذا صحيحًا في الروايات نفسها. ففي جميع الروايات اليونانية الهامة نلاحظ أن الشخصيات هي التي تخلق الفعل أي تخلق الموضوع. وكان الكتاب المسرحيون اليونانيون يضعون القدر – أو ربات المقادير كما كانوا يؤمنون بها – مكان المقدمة المنطقية للمسرحية كما نعرفها نحن اليوم، على أن النتائج هي نفس النتائج مهما كان الأمر.

ولو أن أوديب كان أي طراز آخر من الرجال لمن أصابته المأساة التي حلت به قط. ولو لم يكن في شبابه هذا الفتى العصبي المزاج السريع الغضب لما قتل ذلك السائر الغريب الضارب في الطريق لسبب تافه كالسبب الذي قتله من أجله،

ولو لم يكن رجلًا عنيدًا ملحاحًا لما أصر على أن يعرف من الذي قتل الملك لايوس – والده – لقد راح يتحرى أدق تفاصيل مقتله ويتقصاها بصبر لا يعرف الكلل. وكان يفعل ذلك ويمضي فيه – لما اتسم به من أمانة. – حتى بعد أن أخذت اصبع الاتهام تشير إليه هو نفسه. ولولا أمانته تلك لما أمكنه أن يقتص لأبيه المقتول بسمل عينيه وإطفاء نورهما وجلب العمى على نفسه.

يقول الكورس:

ويحك يا من فعلت كل تلك الفعال البشعة! كيف أقدمت على إطفاء نور عينيك هكذا؟ أي روح شرير دفعك إلى هذا؟ ويجيب أوديب: أبوللو. أيها الأصدقاء. أبوللو. انه هو الذي قضى بأن تجرى هذه الشرور والآلام، إلا أن اليد الحقيقية التي وجهت الضربات كانت يدي أنا. لا بد أحد غيري.

فلماذا سمل أوديب عينيه إذن. اذا كانت الآلهة هي التي قضت بأن يحل عليه العقاب، مهما كان من أمره؟ أن الآلهة ولا شك كانت قمينة بأن تنفذ ما أنذرت به. إلا أن الذي نعرفه نحن هو أنه عاقب نفسه مدفوعًا إلى ذلك. بحكم تكوين شخصيته. واسمع إليه يقول: ما جدوى البصر بحق الآلهة عليكم اذا كان البصر لا يجاب لصاحبه أي مسرة، بل ألف حسرة ؟

لو لم يكن أوديب مخلوقًا نبيلًا على هذه الصورة. لو أنه كان وغذًا ميت الضمير لما كان إحساسه شريفًا مرهفًا هكذا. انه كان يستطيع أن ينفي نفيه من تلك البلاد تاركًا لأهلها حبلها على غاربها، وبهذا كانت تتحقق النبوءة. ولكن هذا التصرف كان ينتهي بمأساة أوديب، تلك المأساة الجليلة، إلى الدمار، بوصفها مسرحية.

لقد كان أرسطو مخطئًا فيما ذهب إليه في زمنه ذاك، و علماؤنا يخطئون بلا شك حينما يأخذون بما ذهب إليه في شأن الشخصية. لقد كانت الشخصية هي

العامل الأساسي العظيم في عصر أرسطو و نحن لا نعرف مسرحية عظيمة الشأن قد كتبت قبل أرسطو أو بعده أو سوف تكتب فيما يلي من الزمان دون أن تكون الشخصية هي العامل الأساسي فيها – أن تستر ميديا وأغضاءها المستهتر هو الذي قتل أخاها. لقد ضحت به من أجل الزوج. من أجل جاسون. ذلك الرجل الذي تجاهلها آخر الأمر واطرحها وراء ظهره ليتزوج ابنة الملك كريون. وقد أدت فعلتها النكراء إلى جزائها العدل أو ما يسمونه بلغة المسرح إلى العدالة الشاعرية Poetical Justice (تلك العدالة التي تنتهي فيها الرواية بقتل الشرير أو نزول العقاب به و بسلامة الشخص الطيب) إذ أي نوع من الرجال هذا الرجل الذي كان يرضى أن يتزوج من مثل تلك المرأة ولا شك أنه من نوع هذا الرجل جاسون الذي برهنت الحوادث على أنه رجل خائن لا يعرف قلبه الرأفة. لقد كان جاسون وميديا على السواء ممنوعين من خامة بتشهي مثلها أي كاتب مسرحي. لقد كانا يقفان على أقدامهما وحدهما دون أي مدد من زيوس ودون أية معونة من الآلهة. لقد رسمهما بوريبيدز فأحسن تصويرهما حين استكمل فيهما الأبعاد الثلاثية. أعني المقومات الثلاثة لبناء الشخصية المسرحية. لقد كانت شخصية كل منهما تنمو باستمرار وتتطور على الدوام. وهذا هو أحد العناصر الهامة الأساسية في تأليف المسرحية العظيمة.

إن التمثيليات اليونانية التي وصلت إلى أيدينا تفخر باحتوائها على عدد كبير من تلك الشخصيات الفائقة التي تنقض ما ذهب إليه أرسطو. فلو أن الشخصية كانت مجرد شيء مساعد للفعل أو الموضوع في الرواية التمثيلية لما تم مقتل أجا ممنون هذه القتلة التي لم يكن منها بد ولا عنها معدي على يدي زوجته كلوتمنسترا.

لقد كان لايوس ملك طيبة يعلم قبل أن يجرى تمثيل مسرحية «أوديب ملكًا» من النبوءة التي جاءته من دلفي « أن الطفل الذي ولدته له الملكة جوكاسته سوف

يقتل أباه ويتزوج من أمه، وكان كل طفل يولد و تقول عنه النبوءة ما زعمت في أوديب يربط من ثقبين يحدثونهما في عقبيه ثم يترك بالعراء فوق جبل كثيرون ليموت فوقه صبرًا. ولكن راعيًا[1] بلقى الطفل ثمة فيحمله و يعهد به إلى راع آخر فيذهب به هذا اني مولاه، ملك كورنثة. ثم يكبر الطفل، ولا يكاد يعرف النبوءة القديمة حتى يهيم على وجهه. ولكن. لكي تنم نبوءة دلفي وتتحقق بنصها، وبينما أوديب في تجواله، اذا هو بقتل أباه لايوس دون أن يعرف من هو، ثم اذا هو يدخل مملكة طيبة.

ولكن. كيف علم أوديب بنبوءة دلفي ، لقد عرفها من شاب ثمل اجتمع معه في احدى الولائم حين قال له: « انك لست ابنًا حقيقيًا لمولاك الملك، ولما أربكه هذا الكلام وأسلمه للحيرة صمم على أن يعرف من سره أكثر مما قال له الشاب الثمل. يقول أوديب في المسرحية:

« وهكذا ذهبت إلى دلفي سرًا ودون أن استأذنهما، تم ردني آبولو دون أن أحظى بمعرفة ما ذهبت إليه رجاء معرفته».

فلماذا حال أبوللو بين أوديب وبين ما أراد أن يعلم؟

«إلا أنه – أي أبوللو – تنبا لي بأمور أفظع، تنبأ بالو يلات والحسرات، والأحزان ونذر الشؤم. ومن ذاك أنه قال إنني سوف أدنس فراش أمي، وأنجب منها ذرية تعاف العينان رؤيتهم».

لقد يبدو أن أبوللو تعمد إخفاء شخصية والد أوديب الحقيقية. فلماذا؟ لأن القدر بوصفه مقدمة منطقية يسوق الشخصية (التي هي أوديب) إلى نهايتها المحتومة، وسوفوكلس يرغب في هذه القوة المتسلطة، قوة القضاء والقدر. ولكن دعنا نسلم بأن أبوللو أراد أن يجعل أوديب يسلم نفسه للفرار وفي النهاية تحقق

[1] إن هذا الراعي هو نفسه الذي تسلم الطفل ليقتله على جبل صبرًا، وقد التبس التعبير على المؤلف (د.خ)

النبوءة. ولن تتساءل عن القدر المشئوم الذي حل بشخصين بريئين، وبدلًا من هذا دعنا نذهب إلى افتتاحية المسرحية لنلاحظ شخصية أوديب وهي تنمو.

لقد كان أوديب مسافرًا وهو متنكر في صورة محارب شاب، محارب نبيل بار. هائم على وجهه لكي يهرب مما قدر عليه، لقد كان في حالة سيئة من الهم والفكر حينما اقترب من مفترق الطرق الثلاث حيث وقعت جريمة القتل التي بطش فيها بوالده وبمن معه. واسمع إليه يقول:

«لقد لقيني مناد كان طليعة لموكب رحل جالس في عربة، تجرها جياد صغيرة كالتي تصفها لنا القصص. وقد هددني المنادي كما هددني الرجل الجالس الطاعن في السن، وطلبا أن أتنحى لهما عن الطريق. وقد طلبا ذلك في غلظة وفظاظة».

وهكذا نعلم أنهما كانا فظين غليظين في معاملتهما إياه، وأنهما استعملا معه العنف، وعند هذا فقط:

« ضربته فقتلته، وعندما رأى الرجل العجوز ذلك تركني حتى مررت، واذا هو يقذف من عربته فوق رأسي حربته المزدوجة السنان ». وعند ذلك فقط ضربه أوديب ضربة واحدة من هراوته كانت كافية لأن

تطيح به بعيدًا عن مقعده من عربته وتجعله مكبًا فوق الأرض.

وهذه الحادثة شاهد على أن الهجوم على لايوس وحاميته كان له دافع. لقد كانوا غلاظًا وفيهم فظاظة. وكان أوديب في حال روحية سيئة. لقد كان منجرف المزاج، فضلًا عما أثاروا به غضبه، ولهذا فقد كان فيما يعمل يصدر عن العوامل التي تكون شخصيته التي تكاد تعني هنا أخلاقه. وأبوللو هنا لا يزيد على كونه شيئًا ثانويًا. شيئًا مساعدًا. وتستطيع أن نقول أن أوديب كان لا يزال ينفذ مشيئة الآلهة – أو ربات المقادير – اذا أردت أن تقول انه كان يقيم الدليل على المقدمة المنطقية.

ولم يكد أوديب يصل إلى حدود طيبة حتى حل اللغز الذي عرضته عليه الهولة أو الإسفنكس – ذلك اللغز الذي راح ضحيته آلاف من الطيبين.. لقد كانت الهولة تسأل كل من خرج من طيبة أو دخل إليها: ما الشيء الذي يمشي في الصبح على أربع أرجل، وفي الظهر على رجلين وفي المساء على ثلاث؟ وقد أجاب أوديب: انه الإنسان. فدل بذلك على أنه أحكم من لقي الهولة التي تركته وولت عنه حياء وخجلًا، وأقبل عليه الطيبون مبتهجين فرحين بعد حصار الهولة الطويل لهم وقطع طريق مدينتهم، فاختاروه ملكًا عليهم.

وهكذا نعرف أن أوديب كان رجلًا شجاعًا مناضلًا مقدامًا حكيمًا – واذا كان لابد من دليل فوق هذا، فذلك سوفوكلس يذكر لنا أن أهل طيبة قد ازدهروا وأصابوا الرخاء تحت حكمه، ومن ثمة يكون كل شيء حدث لأوديب فهو إنما حدث بفعل شخصيته وبسببها.

فأنت اذا اطرحت جانبًا « الدليل » الذي يؤيد الاعتقاد القديم الخاص بذلك الدور الذي تلعبه الآلهة، وقرأت الرواية كما هي، تكشف لك صدق تحقيقنا. أي أن الشخصية هي التي تصنع عقدة الرواية...

ان اللحظة التي قرر فيها موليير أن يكون أورجون هو الشخص الغرير السهل الانخداع الذي يلهو به طرطوف هي اللحظة التي تنكشف فيها عقدة الرواية تكشفا آليًا. وأورجون يمثل لنا شخصًا متعصبًا تعصبًا دينيًا. ومما لا يعوزه الدليل أن الرجل المتدين الذي يكون في الأصل متحمسًا ومتعصبًا لاعتقاداته لا يلبث أن يساوره الشك في كل ما كان يدين به من قبل اذا فاء إلى أمره واهتدى إلى سواء السبيل وعرف يقينًا أنه كان يؤمن بطائفة من الضلالات.

لقد كان موليير ينشد رجلاً لا يتسامح مطلقًا في أي أمر من أمور الدنيا. وقد أصبح أورجون بعد أن اهتدى وتاب هذا الرجل، وهذا الوضع يوحى بأن مثل هذا

الرجل يجب أن يكون ذا أسرة تمارس جميع ما في الحياة من مسرات بريئة، ورجلنا هذا – أورجون – يجب ولابد أن يعد جميع ما تمارسه عائلته من هذه المسرات الدنيوية أعمالًا آثمة، أن مثل هذا الرجل لن يرعوى عن محاولة تغيير أسلوب الحياة الذي يتبعه أولئك الذين يعيشون تحت نفوذه وسلطانه. انه سوف يحاول إصلاحهم – من وجهة نظره – لكنهم سوف يرفضون محاولته ويقاومونه.

وهذا العزم أو التشبث هو الذي يذكي لهيب المعركة. وبما أن للمؤلف مقدمته المنطقية الواضحة. أعني فكرة مسرحيته التي لا التواء فيها ولا عوج فان المسرحية تنمو من تلك الشخصية.

وعندما يكون للمؤلف مقدمته المنطقية الواضحة البارزة العالم، يكون من أهون الأشياء عليه أن يجد صاحب الشخصية الذي يحمل عنه بعبء تلك المقدمة.

ونحن حينما نوافق على المقدمة المنطقية التي تقول: «أن الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه، فإننا سنفكر بالضرورة في محب وحبيبته لديهما من الجرأة ما يتحديان به التقاليد واعتراضات الآباء والموت نفسه. فأي إنسان إذن يكون هذا الذي آتاه الله من المقدرة ما يكفي للقيام بهذا؟ أنه لا يصح طبعًا أن يكون شخصًا مثل هاملت، أو أن يكون أستاذًا من أساتذة العلوم الرياضية، بل على العكس، يجب أن يكون شابًا حدث السن ممتلئًا كبرياء وعلى قدر كبير من الجرأة والإقدام. يجب أن يكون روميو. وروميو يليق للدور المقسوم له تمامًا كما يليق أورجون للدور الذي قسم له القيام به في ملهاة طرطوف. وشخصية كل منها تخلق الصراع في كل من الروايتين. والعقدة الخالية من الشخصية هي بدعة طارئة في التأليف المسرحي و(تقليعة) لا تلبث أن تتهافت وتزول. لأنها تكون أشبه بشيء خيالي كالشبح الذي يظل متأرجحًا بين الأرض والسموات. أو كريشة في مهب الريح.

واني لأتساءل عما عسى أن يظن القارئ بنا اذا نحن قلنا له بعد هذه الدراسة الطويلة الشاقة أن الشهد – أي عسل النحل – من الأشياء المفيدة البني البشر، إلا أن وظيفة النحل في ذلك هي وظيفة ثانوية وشيء مساعد في إنتاج هذا الشهد؟ ونكون في ذلك كمن يقول: أن وظيفة الشجرة في إنتاج الثمرة وظيفة تأتي في الدرجة الثانية بعد الثمرة نفسها. وان شذى الزهرة أهم من الزهرة ذاتها، وأن شدو البلبل أهم من البلبل؟

إننا خليقون بأن نغير الفقرة التي اقتبسناها من أمرسن، وهي الفقرة التي افتتحنا بها هذا الباب. حتى ينسجم نصها وما نهدف إليه من أغراض فنقرأها هكذا:

«ما هي الشخصية؟ إنها عامل من العوامل التي لم يكتشف أحد خصائصها بعد».

٧ - شخصيات تضع عقد رواياتها بنفسها

يقول امرسن: «أن التافهين من الناس يؤمنون بالحظ والمصادفة » ونحن اذا أنعمنا النظر في أسباب نجاح روايات إبسن لم نجدها تقوم على شيء من الحظ أو المصادفة. لقد كان إبسن يدرس ويضع خطط مسرحياته وكان يبذل في سبيل ذلك جهدًا شاقًا مضنيًا. وهلم بنا نلق نظرة على الغرفة التي كان يخلو فيها إلى نفسه ليقوم بتلك المجهودات الشاقة المضنية. هلم بنا نحاول تحليل نورا وهالمر في مسرحيته «بيت دمية» عندما يبدآن في وضع عقدة قصتهما وفقًا لمقدمة الرواية المنطقية، أي وفقًا لفكرتها الأساسية، ووفقًا المبدأ «أن الشخصية هي التي تضع عقدة الرواية وتخلقها، وليس العكس».

وليس يساورنا أي شك في أن إبسن كان يشدها ويثير فيه كوامن الفكر والشجن عدم المساواة بين الرجال والنساء في عصره (ولنذكر أن الرواية قد كتبت سنة ١٨٧٩). ولأنه كان طليعة من طلائع التجديد والإصلاح الاجتماعي وجنديًا

فدائيًا في ذلك الميدان، فقد أراد أن يثبت لأهل زمنه «أن عدم المساواة في الحقوق بين الجنسين في أمور الزواج مجلبة للتعاسة.

ولكي يشرع إبسن في كتابة مسرحيته تلك كان يعلم أنه في حاجة إلى شخصيتين، لتأييد وجهة نظره. أعني لتقيما له الحجة الدامغة على صدق مقدمتها المنطقية هذه. وهاتان الشخصيتان هما ولابد: زوج وزوجته. لكن ليس أي زوج وأية زوجة والسلام: بل لابد لهدا الزوج من أن تتجسم فيه كل الأنانية التي ينطوي عليها الرجال في ذلك الوقت. ولابد لتلك الزوجة من أن يتمثل فيها خضوع جميع النساء واستسلامهن في ذلك الوقت أيضًا.

لقد كان إبسن يبحث عن رجل لا يفكر إلا في نفسه، وامرأة فدائية لا تأنف أن تضحي بنفسها.

ومن ثمة فقد وقع اختياره على هالمر ونورا. إلا أنهما إلى تلك اللحظة لم يكونا يزيدان على كونهما اسمين يرمزان إلى الأثرة في شخص هالمر والإيثار في شخص نورا.

ومن ثمة كانت الخطوة الطبيعية التالية هي تشكيلهما وصبهما في القالب المناسب. ولكي يقوم المؤلف بذلك وجب أن يكون حذرًا وهو ينشئ شخصياته التي ربما فرضت عليه فيما بعد خططًا جديدة وقرارات أخرى عما يجب أن تفعل أو ما يجب ألا تفعل بحسب المواقف التي تجد. ولما كان إبسن قد اتخذ لنفسه مقدمة منطقية واضحة محددة كان يتحمس لتبريرها وإقامة البراهين على س لامتها كل التحمس وجب أن تكون شخصياته أناسًا يستطيعون الوقوف على أرجلهم دون أن يسندهم المؤلف أو يقدم لهم أي معونة..

لقد أصبح هالمر مديرًا لأحد المصارف، ولا بد أنه كان رجلًا دؤوبًا لا يكل من العمل. رجلًا واعيًا ذا ضمير يقظ جدير بأن يصل إلى أرقى منصب في هذه

المؤسسة الهامة. انه رجل مثقل بالمسئوليات يوحى إليه بصاحب المنصب الرفيع الذي لا يتهاون في صغيرة ولا كبيرة من دقائق عمله، ويتشبث بالنظام إلى آخر حدود التشبث، وتطلب من مرؤوسيه المثابرة والتفاني في أداء الواجب. ولقد كان شديد الاعتداد بحقوقه المدنية ومنزلته في المجتمع. انه يعرف أهمية منصبه ويرعاه بكل ما أوتي من حرص وعناية، وحرصه على أن يظل محترمًا في أعين الناس هو همه الأكبر. وهو لا يبالي أن يضحي بكل شيء حتى حبه في سبيل هذا الاحترام.

وقصارى القول أن هالمر رجل يكرهه كل من هم دونه، ويعجب به كل من هم خوقه. وهو لا يشعر بإنسانيته إلا في منزله فحسب حيث يكون إنسانًا حقًا.

إن حبه لأسرته حب لا حد له. كما هو في كثير من الأحيان حال الشخص الذي يكرهه الآخرون ويخافونه، ومن هنا تشتد حاجته إلى مزيد من الحب الذي يفتقده أكثر مما يحتاج الإنسان العادي.

وهالمر في حوالي الثامنة والثلاثين من عمره. متوسط الطول وذو طبع حاد، وفطرة مصممة، ولهجته في الكلام حتى في المنزل، لهجة ناعمة مداهنة، تشعرك بالوقار والجد، وهو لا ينفك يعذل الناس ويلفتهم إلى ما ينبغي و ما لا ينبغي. ومظهره يوحي بأنه من رجال الطبقة الوسطى كما يوحي بالأمانة و بأنه ليس على درجة كبيرة من اليسار ورفاهة العيش، ويبدو أن تفكيره المستمر في مصرفه المحبوب هو شاهد على ما يخامر نفسه من طموح بوصفه شابًا إلى الاحتفاظ بمثل هذا المنصب في مثل تلك المؤسسة. وهو راض إلى آخر حدود الرضا عن نفسه، ولا يشغله أمر من أمور المستقبل..

وهالمر رجل نظيف لا تستعبده عادة سيئة، فهو لا يدخن ولا يذوق الخم إلا في مناسبات قليلة حيث يتناول كأسًا أو كأسين، وهو يبدو في هذه المناسبات شخصًا رزينًا كريم الخلق مستمسكًا برفيع المحامد التي يجب أن

يعرفها الناس فيه.. فكل هذه الأمور يمكن ملاحظتها في المسرحية، وهي وان لم تعطنا إلا دراسة سريعة لشخصية هالمر إلا أننا نلمس منها أن إبسن كان يعرف الشيء الكثير عن بطل روايته. وقد كان إبسن يعرف ولابد أن بطلة روايته يجب أن تكون على النقيض من جميع المثل التي تجتمع في البطل.

وعلى هذا النحو صور لنا نورا فجعل لها روح طفلة، كما جعلها مسرفة لا تعرف المسئولية، مغرمة بالكذب والخداع كما يفعل الأطفال. وقد صورها لنا قبرة تهوى الرقص والغناء. مهملة قليلة المبالاة – إلا أنها مع ذاك تحبه زوجها وأطفالها من صميم قلبها. وهنا سر شخصيتها. إنها تحب زوجها ذلك الحب المغامر الذي يجعلها تأتي في سبيله أعمالًا لا يخطر ببالها أن تأتيها في سبيل أي مخلوق آخر.

وبالرغم من هذا فلنورا عقلها اللطيف النفاذ، وان تكن قليلة الدراية بالمجتمع الذي تعيش فيه. وهي لحبها هالمر وإعجابها به لا تأبى أن تكون زوجته الدمية. أو زوجته اللعبة. وهذا هو علة بطء نموها الذهني بالرغم من ذكائها. لقد كانت ابنة أبيها المدللة التي انتقلت إلى زوجها ليزيدها تدليلًا.

وسن نورا لا تزيد على الثامنة والعشرين أو الثلاثين. وهي ساحرة الجمال جذابة المفاتن. أما ماضيها فليس خاليًا من الشوائب كماضي هالمر، فقد كان أبوها رجلًا معروفًا بالنزق وعدم التبصر، وكانت له آراؤه الغريبة، كما كانت بعض شائعات السوء تخدش سمعة عائلته، ولعل نقطة الضعف الوحيدة في نورا هي أنها كانت تحب أن ترى الناس جميعًا سعداء مثلها.

فهاتان هما الشخصيتان أذن اللتان سوف يتولد عنهما الصراع في المسرحية. ولكن كيف يكون ذلك وليس ثمة ما يشير إلى وجود شخص ثالث يمكن أن يزاحم أحدهما في حب الآخر لينشأ من ذلك مثل هذا الموقف الثلاثي الذي أشرنا إليه آنفًا؟ وأي صراع يحتمل أن ينشأ بين شخصين يحب أحدهما الآخر على هذه

الصورة؟ فاذا ساورنا أي شك في ذلك فلنرجع إلى دراسة الشخصيتين والى المقدمة المنطقية التي اتخذها إبسن فكرة سياسية تقوم عليها روايته، ففي هذه الدراسة وفي تلك المقدمة سوف تجد الحل. أو مفتاح الموقف، بل نحن لا نكاد نفعل حتى نعثر بذلك على المفتاح. آن نورا لما كانت تمثل الإيثار والحب فإنها سوف تفعل شيئًا من أجل أسرتها، وبصراحة من أجل زوجها. شيئًا سوف يسيء هذا الزوج فهمه، ولكن يا ترى أي شيء. أو أي فعلة تكون هذه التي تفعلها نورا: فاذا التاث علينا فهم ذلك مرة ثانية فلا بأس من الرجوع إلى دراسة الشخصيتين من جديد لكي نحصل على الجواب الشافي الذي يأخذ بأيدينا إلى ما نريد. آن هالمر يمثل الرجل الذي يقدس احترام الناس لشخصه.. حسن جدًا.. إذن فلابد أن تقوم نورا بفعلة تنذر بزعزعة المنصب الذي يشغله هالمر أو تنذر بنسفه نسفًا. ولكن نورا امرأة مؤثرة ومن طبعها تحمل التضحية في سبيل زوجها.. إذن فلابد أن تكون الفعلة التي تفعلها من أجل هالمر نفسه وفي سبيله هو، على أن يكون رد الفعل الذي يجب أن تحدثه تلك الفعلة في نفس هالمر هو إظهار تفاعل حبه لزوجته اذا وضع هذا الحب ووضع تقديس هالمر لاحترام الناس له في كفتي ميزان.

والآن تساءل عن تلك الفعلة التي يختل لها توازن هالمر إلى الحد الذي ينسى معه كل شيء حينما يشعر بأن منصبه مهدد. إنها تلك الفعلة الوحيدة التي عرف هالمر من تجاربه الخاصة أنها أشد الفعلات كراهية إلى النفس وأجلبها للفضيحة.. أنها الفعلة التي تتصل بشئون المال.

فهل تكون هذه الفعلة هي السرقة؟ ربما. ولكن نورا لم تسرق ولم تكن لصة فيما تفعل، ويدها لا تجد طريقًا إلى شيء كثير من المال. والذي تقوم به الآن لابد أن تكون له صلة ما بضبط الإنفاق وصيانة المال. إنها ولابد تحتاج إلى المال حاجة ماسة، والمال الذي تحتاج إليه لا بد أن يكون مبلغًا أكبر مما تستطيع يدها

الوصول إليه، وان يكن أقل بكثير مما يمكن أن تحصل عليه دون أن يثير من حولها فضيحة كبيرة وضجة لشد ما كانت تخشاها.

وقبل أن نذهب إلى أبعد من هذا المدى يجب أن نعلم أن الدافع لها على الحصول على المال هو دافع مكدر – اذا تحرمنا تعبيرًا مهذبًا – لزوجها. فهل كان هالمر مدينًا؟ وكان محتاجًا إلى هذا المال ليسد دينه؟ كلا. فقد كان هالمر ممن يأبون اقتراض المال لما كان يعلم من قلة حرص زوجته عليه، فهل كانت نورا في حاجة إلى بعض الأثاث لمنزلها: كلا أيضًا. فلم يكن الأثاث من الأمور الهامة في حياة هالمر. فهل كان مرض زوجها هو الدافع لها على اقتراض هذا المال إذن و يا لها من فكرة فائقة. فهالمر مريض حقًا ونورا في أمس الحاجة إلى المال لترعاه وتسهر عليه.

إن تفكير نورا تفكير سهل لا يصعب علينا تتبعه. إنها لا تدري من أمور المال إلا شيئًا قليلًا. وهي تريد مالًا لكي تنقذ به صحة هالمر، ولكن هالمر يؤثر الموت على الاقتراض، ونورا لا تستطيع أن تلجأ في ذلك إلى الأصدقاء مخافة أن يكتشف هالمر ما فعلت فتجرح كرامته ويشعر بالمذلة في أعين هؤلاء الأصدقاء. ونورا لا يمكن أن تسرق كما سبق أن ذكرنا. إذن.. فالطريق الوحيد الذي لا طريق غيره هو أن تلجا إلى رجل ممن يقرض الناس المال.. رجل محترف. على أن نورا تعرف أنها – كامرأة – لا تكفي إمضاؤها للحصول على القرض. وهي لا تستطيع أن تسأل أحدًا من أصدقائها أن يضمنها دون أن تواجه الأسئلة البغيضة التي تحاول تفاديها، فهل تلجا إلى رجل غريب ليضمنها؟ إنها كانت لا تكاد تقترب من رجل لا تعرفه دون أن يكون ذلك فتحا لباب لا يغلق من القيل والقال. ثم هي تحب زوجها هذا الحب الشديد الذي يمنعها من أن تقدم على هذا. إذن.. فليس في الدنيا كلها إلا رجل واحد يستطيع أن يؤدي هذه الخدمة لها. وذلك الرجل هو أبوها. ولكن أباها رجل مريض معتل مشف من مرضه على الموت. ولو كان سليمًا معافى

لأمكنها أن تحصل على ما تريد من مال.. لكنه لو كان كذلك لما كانت هناك مسرحيتنا تلك.. ولما استطاع إبسن أن يكتب لنا درته الخالدة.. ونحن نصر على وجوب أن تثبت الشخصيات الروائية مقدمة المسرحية المنطقية عن طريق الصراع، وعلى هذا فلا محيص من أن يموت والد نورا لكي تتأزم الأمور وتذكر نار الصراع أكثر وأكثر..

وتتحسر نورا على موت أبيها في لحظة كانت في أشد الحاجة إليه.. لكن موته هذا يلهمها فكرة طيبة. إنها سوف تزور إمضاء أبيها المرحوم، وتزدهيها الفكرة، وتملؤها تيها، لأنها خلقت لها مخرجًا من أمر المال.. والحق أنها فكرة لا بأس بها، فكرة جميلة كادت تجعل نورا تنشق من الفرح، فهي لم تجد الطريقة للحصول على المال فحسب، بل عرفت كيف تخفى عن هالمر الطريقة التي استطاعت بها الحصول على المال.. وسوف نذكر له أن أباها قد ترك هذا المال لها.. ولن يكون في وسعه أن يرفضه لأنه يكون عند ذلك ماله هو.

وتمضي نورا في تنفيذ الفكرة وتحصل على المال.. وتبلغ سعادتها القمة.

ومع ذاك فلا تزال هناك ثغرة في المشروع. أن الرجل الذي يقرض المال بعرف الأسرة، بل هو يعمل في نفس المصرف الذي يديره هالمر، وهو قد فطن إلى أن إمضاء الضامن مزورة.. إلا أن هذه الإمضاء هي عنده أثمن من أية ضمانة أو أي إقرار. واذا لم تستطع نورا سداد الدين (أو اذا هي لم تعش حتى تسدده) فهالمر قمين بأن يسدده أضعافًا مضاعفة.. ما دام هالمر هو بطبيعته هذا الرجل الذي نعرفه.. الرجل الذي لا يعدل عنده احترام الناس له ومنزلته في نظرهم أي شيء في هذه الدنيا.. الرجل الذي اذا تعرض احترامه هذا لأي نقيصة أو تعرض منصبه لأي خطر هان عليه أن يصنع في سبيلهما أي شيء.. وهكذا يكون مقرض النقود في أمان.. وتكون نقوده في صون تام.

وأنت – بعد هذا – اذا قرأت ملخص ما وصف لنا به إبسن شخصيتي نورا وهالمر ترى أن هاتين الشخصيتين قد جعلنا قصة المسرحية ممكنة الحدوث في دنيا الواقع.

سؤال: ومن أجبر نورا على فعل ما فعلت؟ لماذا لم تستطع التغلب على جميع هذه الاعتبارات فتقترض المال بطريقة قانونية؟

جواب: لقد أجبرتها المقدمة المنطقية على أن تختار وجهة واحدة فقط الوجهة التي يمكن أن تقيم الحجة على صدق هذه المقدمة. وستقول أنت – ونحن سنوافقك أن لكل شخص الحق في أن يختار مائة طريقة مختلفة التحقيق أغراضه. ولكن هذا لا يحدث حينما لا تكون لك مقدمتك المنطقية المختارة المحددة المعالم البارزة السمات التي تريد أن تؤيدها بالحجة الدامغة والبرهان المبين. وأنت بعد التدقيق العميق واطراح ما لا يجدي ستجد، ولا بد، الطريق الوحيد الذي يؤدي بك إلى هدفك – أعني الطريق الذي يؤيد مقدمتك، وقد اختار إبسن هذه الطريق، وذلك برسمه الشخصيات التي يمكنها بطبيعة الحال أن تسلك الطريق التي تؤيد مقدمته.

سؤال: إنني لا أدري لماذا يجب ألا يكون هناك إلا طريق واحدة نبني بها الصراع، وأنا لا أعتقد أنه لم يكن أمام نورا شيء تفعله إلا أن تزور إمضاء والدها.

جواب: وماذا كنت تريدها أن تعمل غير هذا؟ سؤال: لست أدري ولكن لابد أن يكون ثمة طريق أخرى

جواب: اذا رفضت أن تفكر في هذه الطريق فقد انتهى الجدل. سؤال: حسن. فلماذا لا تكون السرقة مبررًا شبه معقول كالتزوير؟

جواب: لقد أشرنا من قبل إلى أنها لم تكن أمامها طريق للحصول على المال، ولكن لنفرض الآن أنها كانت تجد هذه الطريق، فممن كان عساها أن تسرق؟ ليس من هالمر طبعًا لأن هالمر لا مال له. فهل تسرق من الأقارب؟ لا

بأس. ولكن هل يمكن لهؤلاء أن يفضحوا أمرها حينما يكتشفون السرقة انهم لا يستطيعون هذا والا فضحوا الأسرة، والظروف كلها في جانب كتمان الأمر. فهل تسرق نورا من الجيران؟ من الأغراب: أن هذا ينافي أخلاقها ينافي شخصيتها. ولكن لنفرض أنها فعلت – أن هذا لو حدث لما نفع المسرحية في شيء إلا في زيادة تعقيبها والتباس الأمور على المؤلف وعلى مقدمته المنطقية.

سؤال: أليس هذا هو ما تريده أنت؟ أليس هذا هو الصراع؟

جواب: إنما أريد الصراع الذي يؤيد المقدمة.. الفكرة الأساسية.. سؤال: ألا تنفع السرقة في هذا؟

جواب: كلا. إن نورا حينما زورت إمضاء والدها لم تعرض للخطر أحدًا من الناس غير نفسها وغير زوجها.. لكنها اذا سرقت أضرت بأبرياء.. أضرت أصحاب المال وبمن تحوم حولهم شبهة السرقة وهم لم يسرقوا، وكل هؤلاء لا شأن لهم بموضوع المسرحية: وفضلًا عن هذا كله فالسرقة تغير مفهوم المقدمة المنطقية. ثم الخوف من افتضاح أمر السرقة والفضيحة التي تلى ذلك ولا بد، قد يتركان أثرهما في المقدمة كذلك فيجعلانها مقدمة تشهير بالسرقة لا مقدمة دفاع عن حق المرأة في المساواة بالرجل.

ولكنك تسألني: وماذا لو أن نورا سرقت ولم تضبط؟ أن هذا يكون دليلًا على أنها لصة حقيقية وليست سيدة تستحق أن تساوي بالرجل. ثم ماذا لو أنها ضبطت؟ أليس يستتبع هذا نشوب معركة من معارك البطولة يشترك فيها هالمر لإنقاذها من غياهب السجن، وبعد هذا يسرحها ويقطع علاقته بها ؟ وهذا هو ما يضطره إلى عمله ما ذكرناه من شدة محافظته على أن يكون شخصًا محترمًا في أعين الناس، وذلك يؤيد نقيض المقدمة التي بدأتها أنت تمامًا.. كلا يا صديقي. أن أمامك مقدمة منطقية من جهة ودراسة شخصية كاملة من جهة أخرى، فيجب أن

تبقى في الطريق المستقيم الذي يرسمه لك هذان الحدان، وألا تنحرف بعيدًا عنهما. سؤال: يبدو أنك لا تستطيع الفكاك من تلك المقدمة.

جواب: يبدو ذلك. أن المقدمة المنطقية حاكم مستبد.. طاغية لا يسمح لك إلا بطريقة واحدة – طريق الدليل القاطع الذي لا مماحكة فيه. سؤال: لماذا لم تسلك نورا طريق الغواية.. أعني طريق الدعارة مثلًا؟

جواب: وهل كان هذا ينهض دليلًا على أنها كفء لتحمل عبء بيتها وعبء مسئولياتها المنزلية، وأنها تستأهل مساواتها بالرجال، وأن النساء يجب ألا يكن دمي في بيوتهن، أكان هذا ينهض دليلًا على ذلك؟

سؤال: وكيف لي أن أعرف هذا؟ جواب: اذا لم تكن تعرف.. فقد انتهينا وقام الدليل القاطع.

٨ - الشخصية المحورية

الشخصية المحورية أو الشخصية الرئيسية هي البطل الأول في المسرحية. وقد جاء في معجم و بستر: ان البطل الأول – أو البروتاجونست protagonist هو الشخص الذي يتولى القيادة في أي حركة أو قضية. وأي إنسان معارض البطل الأول هو المقاوم له أو خصمه أو معارضه antagonist وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية، لأن الشخصية المحورية هي الإنسان الذي خلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام، والشخصية المحورية تعرف ماذا تريد. واذا لم توجد هذه الشخصية فانك تتسكع في القصة وتشطح.. واذا أردت الحقيقة انك

لا تجد قصة إن لم تجد تلك الشخصية.. و ياجو – بطل مسرحية عطيل الأول – هو رجل أفعال.. رجل عملي.

وهو ينتقم لنفسه من استخفاف عطيل به. فهو يبذر بذور الشقاق والغيرة.

وبهذا يبدأ معركة الصراع في المسرحية.

وفي مسرحية «بيت دمية» نرى كروجستاد بإصراره على رد الاعتبار لأسرته يكاد يدفع نورا إلى الانتحار.. ويكون كروجستاد بهذا هو الشخصية المحورية في المسرحية.

وفي ملهاة طرطوف نرى أن إصرار أورجون على فرض طرطوف على أسرته هو منشأ الصراع في المسرحية.

إن الشخصية المحورية يجب ألا تقف عند مجرد الرغبة في شيء بل يجب أن تكون هذه الرغبة رغبة جامحة تجعل صاحبها مستعدًا لأن يهلك من دونها، أو يبلغ هدبه منها.. :ولعلك تقول: «لنفرض أن عطيل قد عهد إلى ياجو بالمنصب الذي كان يتشهاه كل هذا التشهي».. وأقول لك: «في هذه الحالة لا تكون هناك مسرحية ».

انه لا بد دائمًا من وجود شيء يرغب فيه الإنسان أشد من رغبته في أي شيء آخر في الحياة، اذا كان لابد من أن يكون هذا الإنسان شخصية محورية، وذلك كالانتقام أو الشرف أو الطمع.. الخ.

والشخصية المحورية الجيدة يجب أن يحركها شيء جد حيوي معرض للخطر، ولا يمكن أن يكون أي إنسان شخصية محورية.

فالشخص الذي يكون خوفه أشد من رغبته، أو الشخص الذي ليست له عاطفية عظيمة، عاطفة مخامرة، أو الشخص الذي يستطيع أن يصبر ولا طاقة له على المقاومة، هؤلاء جميعًا لا يصلحون لأن يكونوا شخصيات محورية.

وبهذه المناسبة لذكر أن هناك صنفين من الصبر أو الاحتمال.. الاحتمال الإيجابي والاحتمال السلبي.

فصبر هاملت مثلًا صبر سلبي من ناحية لأنه لا طاقة له على الاستسلام أو الاستكانة، لكنه صبر إيجابي من ناحية أخرى حينما نراه ماضيًا فيما أخذ به نفسه من التحري والاستقصاء.

وجيتر لستر في مسرحية طريق التبغ لديه هذا النوع من الصبر الذي يجعلك تعجب لعظم احتمال الإنسان، وصبر الشهداء وطول احتمالهم بالرغم مما يقع عليهم من تعذيب هر قوة عظيمة يمكننا استخدامها في المسرحية أو في أي صورة أخرى من صور الكتابة الأدبية.

إن ثمة لونًا إيجابيًا من ألوان الصبر والاحتمال الذي لا يلين، الاحتمال الذي يتحدى الموت نفسه. وعلى هذا يكون هناك صبر فارغ سلبي لا يعرف المقاومة ولا يحتمل الضغط ولا طاقة لصاحبة على تحمل المتاعب..

والشخصية المحورية يجب بالضرورة أن تكون شخصية عدائية – خصيمة ـــ لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول. بل لا يستشعر قلبها الرحمة ولا يعرف الحنان.

وبالرغم من أن جيتر لستر قد يبدو شخصية سلبية نهو مع ذلك شخصية تثير الغيظ وتبعث في النفس السخط مثل ياجو تمامًا. وكل منهما شخصية محورية جيدة، ويمكننا أن نوضح بمثل هذا تمامًا ما تعنيه حينما تقول: شخصيات

محورية «سلبية» و «إيجابية» (عدائية أو خصيمة).

فكل منا يعرف ما تعنيه الشخصية العدائية أو الخصيمة، ولكن يجب أن نشرح هذه الشخصية السلبية وماذا تكون. أو احتمال الجوع والتعذيب والآلام الجسمانية والذهنية واعتبار طاقة الاحتمال هذه شيئًا مثاليًا ولا نظير له، سواء أكان حقيقيًا أم مستحيلًا، هو القوة بمعناها في الملاحم الهوميرية وهذه القوة السلبية هي قوة عدائية في الواقع بمعنى أنها تثير رد فعل. فتجوال هاملت وتجسسه، وإصرار

جيتر لستر الذي يشبه إصرار المجانين على البقاء في أرضه حتى يموت من الجوع فيها، هي من الأفعال التي تحدث رد فعل حقيقة. ومن ثمة فالقوة السلبية اذا كانت قوة مستديمة مكايدة ولا تنثني تصبح قوة إيجابية.

وأي قوة من هاتين القوتين صالحة لأي نمط من أنماط الكتابة الأدبية. ونعود فنقول مرة أخرى أن الشخصية المحورية هي بالضرورة شخصية عدائية.. لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول، بل هي شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان.. سواء كان صاحب هذه الشخصية من نمط سلبي أو إيجابي.

.والشخصية المحورية قوة دافعة مسيرة (بكسر الياء) لا لأن صاحبها قرر أن يكون كذلك، بل انه يصبح ما هو السبب بسيط جدًا هو أن حاجة أو ضرورة ظاهرة أو خافية تجبره على الفعل وتضطره إليه. إن ثمة شيئًا يهمه أكبر الأهمية معرض للخطر، كالشرف أو الصحة أو المالية، أو دفع الأذى أو الانتقام أو عاطفة عظيمة..

أن أوديب في مأساة «أوديب ملكًا، يصر على اكتشاف قتلة لايوس، وهو هنا البطل المحوري، وأبوللو هو الذي يحرك فيه روحه العدائي – أو روح الخصومة، بإنزاله الدمار على طيبة حينما يسلط عليها الطاعون اذا هو لم يكشف قاتلي لايوس. فسعادة بلاده ادن هي التي تضطره إلى أن يكون شخصية محورية...

والجنود الستة في رواية: «ادفنوا الموتى» Bury the Dead يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم ولكن من أجل الظلم الصارخ الذي ينصب على رؤوس الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة. انهم يرفضون أن يدفنوا من أجل الإنسانية كلها..

وكروجستاد في رواية: « بيت دمية » قاس لا يلين من أجل أبنائه الذين يريد أن يعيد اليهم اعتبارهم (ببقائه في منصبه في البنك، لأنه اذا فصل لا كته الألسن

من جديد).

وهاملت يتقصى أنباء قتلة أبيه لا ليعيد إلى نفسه حقًا مغتصبًا ولكن لانزال القصاص بالمجرمين...

وهكذا نرى أن الشخصية المحورية لا يمكن أن تصبح شخصية محورية لأنها تريد أن تكون كذلك، بل لأن صاحبها يضطر إلى ذلك اضطرارًا بحكم الظروف والأحوال التي تضطرب في أعماقه وتضطرب من حوله. ونماء الشخصية المحورية لا يمكن أن يكون شاملًا كنماء الشخصيات الروائية الأخرى. مثال ذلك: تستطيع الشخصيات الأخرى هذه أن تنقل من الكراهية إلى الحب ومن الحب إلى الكراهية.. أما الشخصية المحورية فليس لها إلى ذلك من سبيل، لأن روايته حينما تبدأ تكون شخصيتها المحورية محولة بالريبة غارقة بالفعل في بحار الشك هذه، إلى أن تكتشف الخيانة مرحلة أقصر بكثير من مرحلة الإيمان المطلق والعقيدة الثابتة إلى اكتشاف الخيانة. ومن ثمة فاذا كان لا بد أن تخطو الشخصية العادية عشر خطوات لكي تنتقل من الحب إلى البغض لم يكن أمام الشخصية المحورية إلا أن تخطو الخطوات الأربع الأخيرة فقط.. أو الخطوات الثلاث.. أو الاثنتين.. أو حتى الخطوة الأخيرة.. فهاملت يبدا بحقيقة يقينية (حينما يكشف له شبح أبيه عن سر جريمة القتل)، ثم ينتهي بالقتل. ولافيينا في رواية أو نيل: «الكترا تلبس ثياب الخداد» تبدأ بالبغض ثم تتآمر لكي تنتقم.. وتنتهى بالعزلة والانطواء على نفسها..........

وما كبث يبدأ بتشهي عرش الملك وينتهي بالجريمة والموت، والانتقال من الطاعة العمياء والثورة العلنية أطول بكثير من الانتقال من غضبة الظالم الجائر وبطشه بعامله الثائر. إلا أن ثمة انتقالًا – والسلام – في كل من الحالتين.

وروميو وجولييت قد مارسا البغض والحب والأمل واليأس ثم حل بهما الموت في حين لم يمارس والدهما إلا البغض والندم.

وحينما تقول أن الفقر يشجع على الجريمة فنحن لا نهاجم معنى مجردًا، بل نحن نهاجم العوامل الاجتماعية التي جعلت الفقر شيئًا واقعيًا وحقيقة ملموسة. وهذه العوامل عوامل جائرة لا تعرف الرأفة، وجورها هذا يتجسد في صورة إنسان.. ونحن في تمثيلياتنا نهاجم هذا الإنسان و نهاجم في صورته العوامل الاجتماعية التي جعلته ما هو، والتي يمثلها. وهذا الشخص الذي يمثل تلك العوامل لا يمكن أن ينثني أو أن يلين، لأن تلك: العوامل تسنده و تقف من خلفه، واذا هو استخذى أو ضعف بالفعل فلاشكأنك تفطن إلى أنه كان شخصية سيئة الاختيار، وألا بد من شخصية أخرى يمكنها أن تخدم بإخلاص وأمانة تلك العوامل التي تسندها وتقف من ورائها.

وصاحب الشخصية المحورية يستطيع أن يكون ندا للقوى العاطفية الممثلة في خصومه، إلا أن نطاق تطوره يكون عادة أضيق وأقل من النطاق الذي تتطور فيه شخصيات أولئك الخصوم.

سؤال: أن ثمة أشياء قليلة لا تزال تربكني وتحيرني حول مسألة النماء هذه. لقد رأيت فيلم يواريز Juarez من أيام قليلة ولاحظت أن كل شخصية من شخصيات القصة قد مرت بدور من الانتقال، فمثلًا انتقل مكسمليان من التردد والتذبذب إلى العزم والتصميم، وانتقلت كارلوتا من الحب إلى الجنون، وانتقل دياز من الثقة في قضيته إلى الذبذبة والشك فيها، أما يواريز فكان الشخصية الوحيدة التي لم تنم ولم تتنقل، إلا أن ثباته وثقته التي لم تتأرجح جعلته أشبه بالتمثال.. لقد كان كالصنم.. فماذا كان موضع الخطأ فيه؟ لماذا لم ينم ولم يتطور؟

جواب: أنه لم يكن ينمو باستمرار وبصورة واضحة كالشخصيات الأخرى، انه الشخصية المحورية الذي تعتبر قوته وتصميمه وزعامته مصدر الصراع في المسرحية. وستكون لنا عودة إلى هذا الموضوع، وسترى لماذا كان مركزه الرئيسي يجعل تطوره أقل وضوحًا. ولكن دعنا أولا. نوضح لك أنه كان ينمو ويتطور بالفعل.

لقد رأيناه يحذر مكسمليان وبنذره – ثم رأيناه بعد ذلك نفذ تهديده و نذيره. وهذا تطور ونماء من غير شك. وحينما يجد أن قواته لا يمكنها أن تقف في وجه الفرنسيين نراه يغير خططه (تكتيكه) ويسرح جيشه. وهذا تطور آخر ونماء جديد، وهو بهذا ينتقل من حال إلى حال، ونحن نعرف لماذا يغير رأيه حينما نسمع الراعي الصغير يصف، كيف أن كلابه تتحد لكي تحارب ذئبًا، ونحن نرى كيف أن يواريز يعالج الخيانة ويواجه الأعداء في معسكرهم ذاته والموقع الذي يمشي فيه بين فرقة من الجنود تطلق نيرانها يظهره لنا في صراع حقيقي، ويؤيد ما نعتقده فيه من الشجاعة والجرأة.

أما حبه لشعبه فيؤيده عدم لينه إزاء مسمليان، ومن خلال عرض شخصيته المستمر ندرك أن الدافع له في جميع المواقف دافع شريف خال من الأنانية.

وينكشف لنا لون من ألوان انتقالاته غير المرئية حين يغمغم على نعش مكسمليان قائلًا: «سامحني» كما ينكشف لنا بالتالي حبه إياه وندرك أن قسوته عليه لم تكن موجهة إليه بالذات بل إلى الاستعمار نفسه..

سؤال: فمن ذلك نستنتج أن نماءه كان يبدا من المقاومة وينتهى إلى مقاومة أغرب منها، بدلًا من أن يبدأ من بغضاء وينتهى إلى مغفرة.. فهمت الآن.. ولكن لماذا لم يكن من الضروري أن يكون تطور يواريز عظيمًا كتطور مكسمليان؟

جواب: أن يواريز[1] هو الشخصية المحورية، فتذكر أرجوك أن نماء الشخصية المحورية يكون أقل بكثير من نماء الشخصيات الأخرى، وهذا

[1] مسرحية Juarez & Maxmilian للكاتب النمسوي فرانز فرفل Franz Werfel درامة من ثلاثة عشر مشهدا وظهرت سنة ١٩٢٤ وتتلخص في أن الإمبراطور نابليون الثالث ارسل قائده مكسمليان إلى بلاد المكسيك ليحكمها ومكسمليان هذا رجل مثالي وكان يحسب أن أهل المكسيك يريدونه حاكما عليهم في حين أنهم لم يكونوا يرضون بحاكمهم يواريز حاكما وزعيما. ولا يزال به بعضهم حتى يغروه بإمضاء امر بإعدام بعض المسجونين المدنيين وبهذا يتقرر مصيره هو وتشب هذه الثورة ولن كارلوتا زوجته تشير عليه بالإبقاء على عرشه، وتذهب هي إلى فرنسا تلتمس

السبب بسيط جدًا.. هو أنه قد وصل إلى قرار حاسم قبل أن تبدأ القصة. ثم أنه هو الشخص الذي يجبر الآخرين على النماء والتطور. وقوة يواريز هي قوة الطبقات الراغبة في القتال والموت في سبيل حريتها.

انه لا يعمل وحده. وهو لا يحارب رغبة منه في الجرب. والضرورة هي التي تضطر الشخص المحب للحرية إلى محاولة تدمير خصمه الجائر أو الموت في سبيل تلك الغاية، فهذا أفضل عنده من الاستسلام للعبودية.

واذا لم تكن لدى الشخصية المحورية ضرورة داخلية (من ذاته) أو خارجية، (كتحريض مواطنيه له) تدفعه إلى الحرب، اللهم إلا أن يكون الدافع له إلى الحرب ليس إلا هواه، فعند ذلك ينشأ الخطر من احتمال توقفه كقوة دافعة محركة لأحداث الرواية وشخصياتها. وفي هذا خروج عن المقدمة المنطقية وخروج عن موضوع الرواية نفسها.

سؤال: ما قولك في أولئك الذين يريدون أن يكتبوا أو يمثلوا أو يغنوا أو يصوروا» هل يمكنك أن تسمى هذا الباعث الداخلي من بواعث التعبير عن النفس هوى من الأهواء أو مزاجًا من الأمزجة؟ جواب: أنه كذلك عند تسعة وتسعين في المائة منهم

سؤال: ولماذا تسعة وتسعون في المائة؟

المعونة من الإمبراطور.. ولكن بلا جدوى.. ولا يستيقن مكسمليان آخر الأمر إلا فائدة في الحرب، ينطلق من مخبئه ليواجه الموت رميا بالرصاص من فرقة من الرماة. و فرانز فرفل (١٨٩٠ –) قصاص وكاتب مسرحي ولد في براغ ونشر مجموعة من القصص عقب الحرب العالمية الأولى ثم برع في كتابة المسرحية ومن ذلك هذه الرواية. ومن أجود مسرحياته التاريخية: بولس بين اليهود Paulus unter den Juden وقصصه ومسرحياته جيدة العرض لشخصياتها. وقد ترجم الكثير من قصصه الكبيرة إلى اللغة الإنجليزية، ومن ذلك قصته موسى والأربعون يوما ١٩٣٤ (د.خ)

وفلسفة فرفل تقوم على أن هذه الدنيا مأساة جوهرية– أنه إثم أصيل نأخذ منه جميعًا بنصيب..... ولا تتعذب به إلا الروح التي تفهمه أكثر من غيرها... (د.خ)

جواب: الأن تسعة وتسعين في المائة منهم يتخلون عما يرغبون فيه من ذلك قبل أن يتاح لهم أن يحققوا منه شيئًا. انهم لم يؤتوا شيئًا من المثابرة أو القوة أو الصبر على مواصلة الكفاح.. انهم ليسوا على شيء من القوة الجسمانية أو القوة الذهنية، وبالرغم من وجود أناس على شيء كثير من القوتين الجسمانية والذهنية فان حافزهم الداخلي إلى الخلق والابتكار ليس من القوة بالقدر الكاف.: سؤال: وهل ممكن لعنصر من العناصر التي من قبيل البرودة والحرارة والنار والماء أن يكون شخصية محورية؟

جواب: كلا. فقد كانت هذه العناصر هي أصحاب الحكم المطلق على الأرض حينما كان الإنسان يدلف إلى الوجود من ظلمات الكهوف التي كان يأوي إليها في أول نشأته. لقد كانت هذه هي الحالة الراهنة الأزلية، الدالة التي برزت إلى الوجود ولا سيطرة لشيء عليها، والتي ظلت بلايين من السنين وليس لها منافس.. الحالة التي لم تكن الكائنات الوحيدة الخلايا أو الجراثيم البدائية أو البكتريا أو الأمية تستطيع أن تصنع شيئًا توثر به في النظام القائم أما الإنسان فقد استطاع هذا. لقد بدا الإنسان هذا الصراع وأصبح هر الشخصية المحورية في مسرحية الوجود. انه لم يكتف بالجام العناصر والسيطرة عليها بل هو موشك على قهر الأمراض الكثيرة المتنوعة بما اكتشفته حديثًا من البنسلينات وعقاقير السلفا.

أن تطاول الإنسان على العناصر لا يقوم على مجرد نزوة أو وهم، بل هو ناشئ من حاجة ملحة فيه وضرورة قصوى. وذكاؤه هو الذي ينجزه ويأخذ بيده. وهذه الحاجة وذلك الذكاء هما اللذان اضطراه إلى فلق الذرة وخلق أبشع القوى المخربة التي شهدها العالم.. وتلك هي القنبلة الذرية. على أنه اذا عاش فان هذه البشاعة التي تنطوي عليها تلك القنبلة سوف نضطره مرة أخرى إلى استعمالها فيما يرتفع بالإنسانية وليس فيما يقضي عليها. وهو سوف يفعل هذا لا بدافع النبل والشرف ولكن بدافع الحاجة الملحة والضرورة القصوى من جديد.

ونعود فنقول: أن الشخصية المحورية تضطر إلى أن تكون شخصية محورية بدافع من مجرد الحاجة إلى ذلك وليس بدافع من رغبتها في ذلك.

٩-الخصم

إن أي إنسان يقاوم الشخصية المحورية في الرواية يصبح بالضرورة معارض هذه الشخصية أو خصمها antagonist والخصم هو ذلك الشخص الذي يكبح جماح البطل المهاجم الذي لا يعرف في هجومه رحمة ولا هوادة، له ذلك الشخص الذي يركز ضده صاحب تلك الشخصية العاتية جميع قوته وكل ما أوتي من حيلة وحسن تدبير.

واذا كان الخصم لا يستطيع لأي سبب من الأسباب إثارة بفال طويل الأمد فيجب عليك – بصفتك كاتبًا مسرحيًا أن تبحث عن شخصية أخرى يكون في إمكانها القيام بذلك.

والخصم في أية تمثيلية يجب أن يكون – بالضرورة – شخصًا قويا، بل يجب أن يكون حين الاقتضاء شخصا لا يلين ولا تعرف الرأفة إلى قلبه من سبيل، كالشخصية المحورية تمامًا.

والنضال لا يكون نضالًا هامًا ظريفًا إلا حينما يكون المتناضلون سواسية ومتساوين في قوة النضال الناشب بينهم. فهالمر في بيت دمية هو الخصم ضد كروجستاد، ويجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين يقف كل منهما لأخيه بالمرصاد. وكل من هالمر وكروجستاد شخص صلب العود لا يرحم ولا تلين له قناة. والأم في مسرحية «السلك الفضي»Silver Cord تجد خصمًا عنيدًا كفؤًا لها في تلك المرأة التي يعود بها ولدها إلى منزله.. وياجو في مأساة عطيل هو البطل الأول المداور الذي لا يفتر ولا يرحم. أما عطيل فهو الخصم... خصم ذلك البطل، وسلطان عطيل وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع ياجو اللعب على

المكشوف، ومع هذا فهو لا ينيك على شفا خطر عظيم.. بل حياته نفسها لا تنفك معرضة للتلف. وهكذا نرى عطيل خصمًا جديرًا بهذا اللقب.. وهذا هو شان هاملت أيضًا....

ولتسمح لي بتكرار ما قلت من قبل، وهو أن الخصم antagonist يجب أن يكون قويًا مثل البطل الأول protagonist لكي تصطرع إرادة كل من الشخصيتين المتحاربتين...

إننا اذا رأينا شخصًا ضخمًا ضاريًا يستعمل ضراوته مع إنسان أصغر منه شرنا ضده ووقفنا في وجهه، ولكن هذا لا يعني أننا س وف ننتظر بأفواه مقغورة وأنفاس مبهورة حتى نرى نتيجة هذا الصدام غير المتكافئ الذي فعرف نهايته سلفًا.. وجميع صور الكتابة الأدبية من قصة أو. تمثيلية أو غيرهما هي في الواقع أزمات من بدايتها إلى نهايتها لا تفتأ تنمو وتطور حتى نتيجتها المحتومة.

١٠ التناسق

حينما تكون قد فرغت لاختيار شخصيات مسرحيتك فاحرص على أن تنسق ذلك تنسيقًا حسنًا، و بالأحرى، أحرص على حسن توزيع أدوار المسرحية عليهم، وهذا هو ما يسمونه التخطيط، أو التوزيع، أو تناسق الشخصيات orchestration فأنت اذا جعلت شخصياتك من نمط واحد كأن جعلتهم مشاغبين (بلطجية) جميعاً: مثلًا: تكون كالذي كون فرقة موسيقية اقتصر فيها على عازفي الطبول فقط. و نحن نلاحظ في مأساة الملك لير أن كورديليا فتاة لطيفة حبيبة مخلصة. أما جونوريل وريجان. أختاها الكبريان فباردتا الإحساس ومتآمرتان مخادعتان و بلا قلب. والملك نفسنه رجل طائش متهور عنيد، إذا غضب تملكه جنون الغضب وملك عليه زمامه. وحسن تنسيق الشخصيات سبب من أسباب اندلا ع الصراع في أي مسرحية...

ومن الممكن اختيار شخصين كذابين أو امرأتين عاهرتين أو اختيار لصين الرواية واحدة، ولكن لا بد لكل اثنين من هذه الشخصيات أن يكونا مختلفين مزاجًا وفلسفة وكلامًا. فأحد اللصين يمكن أن يكون رصينًا حذرًا في حين يكون الآخر قاسيًا جامدًا لا يلين. واذا كان أحدهما جبانًا كان الآخر جريئًا لا يهاب، واذا كان أحدهما رجلًا يحترم المرأة ويعرف لها حقها كان الآخر ممن يزدرى النساء ولا ينطوي لهن على أقل احترام. أما. اذا تساوي كلاهما فطرة و مزاجًا ونظرة إلى الحياة.. فلن يكون ثمة صراع.. و بالتالي.. لن تكون ثمة مسرحية.

وحينما اختار إبسن نورا وهالمر لمسرحيته بيت دمية كان حتما عليه أن يختار شخصين متزوجين، لأن مقدمته المنطقية تعالج الحياة الزوجية، وهذا الوجه من أوجه الاختيار واضح ولا يخفى على أحد.

وتبدأ الصعوبة حينما يختار الكاتب المسرحي أناسًا من نمط واحد ثم يحاول أن يولد الصراع بينهم.

ونحن نذكر رواية مولتز: «الحفرة السوداء»[1] التي فيها شخصيتان هما جو وايولا... شخصيتان متشابهتان أشد الشبه، وكل منهما لطيف ومعتدل ولهما مثلهما ورغباتهما ومخاوفهما المتشابهة.. ولا عجب، إدن أذا رأينا جو ينتهي إلى قراره الذي انتهى إليه في غير جلبة ولا صراع.

ونورا وهالمر يحب أحدهما الآخر أيضًا، ولكن هالمر شخص مستبد طاغية بينما نورا فتاة طيعة مستسلمة. وهالمر رجل صريح صادق بصورة تدعو إلى الريبة، بينما نورا تلجا إلى الكذب والخداع كما يلجا إليهما الأطفال. وهالمر لا يصنع شيئًا إلا وهو يحمل مسئوليته في حين نرى نورا مهملة لا تكاد تأبه بشيء.. وبالاختصار.. إن نورا هي كل شيء لا يمكن وصف هالمر به. ومن ثمة فهما

---

[1] انظر الملخص في آخر الكتاب.

شخصيتان متناسقتان تناسقا عجيبًا.. شخصيتان متوازنتان. فاذا فرضنا أن هالمر قد تزوج من مسز لنده لا من نورا رأينا أنه يتزوج من امرأة ناضجة العقلية مدركة للعالم الذي يعيش فيه هالمر وللمقاييس التي يعيش بمقتضاها. لقد كان محتملًا أن يتشاجرا، لكن الذي لا يحتمل مطلقًا هو أن يؤدى شجارهما إلى هذا الصراع العنيف الذي كان ثمرة للتباين الشديد بين نورا وهالمر. وامرأة من نمط مسز لنده ليس معقولًا على الإطلاق أن ترتكب حادث التزوير الذي ارتكبته نورا. ولو أنها ارتكبته بالفعل لأدركت خطورة ما ارتكبت.

وهذا الفرق بين هالمر ومسز لنده يشبه الفرق بين هالمر وكروجستاد... كما أن الدكتور رانك يختلف عنهم جميعًا. فهذه الشخصيات المجتمعة في صعيد واحد هي أدوات تعمل معًا لكي تعطى تشكيلة متناسقة تناسقًا بديعًا..

وتناسق الشخصيات يتطلب شخصيات متعارضة واضحة السمات صلبة لا تلين، تسير من قطب إلى قطب ومن ناحية إلى ناحية أخرى في صراع و نضال وجلبة. ونحن عندما نقول: شخصيات صلبة لا تلين. تخطر في بالنا شخصية هاملت.. ذلك الذي يمضي وراء هدفه – لكي يقص أثر قتلة أبيه – تمامًا كما يقص كلب الصيد أثر قنيصته. وتخطر ببالنا أيضًا شخصية هالمر الذي تنبع مسرحية بيت دمية من مبدئه الصارم وفكرته الجامدة في الكبرياء والاعتزاز بالنفس واحترام الناس له. وتخطر بالنا أيضًا شخصية أورجون في ملهاة طرطوف الذي ينزل عن ثروته في غمرة من غمرات التعصب الديني الأعمى لهذا الرجل الأفاك الوغد، ويشهد بذلك الطريق الرغائب هذا الرجل في زوجته الشابة طائعًا مختارًا..

فأوصيك كلما شهدت تمثيلية أن تحاول أن تتكشف كيف وضعت خطط القوى المتصارعة. لقد تكون هذه القوى جماعات وفرقًا وقد تكون أفرادًا.. فترى الفاشستية تواجه الديمقراطية، والحرية في جنب والعبودية في جنب آخر.. والتدين في جهة والإلحاد في جهة أخرى، وكل المتدينين الذين يحاربون الإلحاد ليسوا من

صنف واحد. وأوجه الخلاف بين شخصياتهم ربما بلغت من الاتساع والكبر ما بين الجنة والجحيم.

وفي مسرحية، عشاء في الثامنة:[1] Dinner at Eight ترى أن شخصيتي كيتي Kitty وبكارد Packard وشخصيتان متناسقتان و متواز نان توازنًا جيدًا، فبالرغم من أن كيتي تشبه بكارد في نواح كثيرة. تجاه عالما بأكمله يفصلهما عن بعضهما البعض. أن كليهما يرغبان في الانخراط في الطبقات العالية، ولكن رغبة بكارد في الوصول إلى القمة في الشئون السياسية رغبة شديدة، في حين أن كيتي تكره السياسة وتكره واشنجطن كراهية أشد، وهي لا تجد ما تعمله. أما بكارد فلا يجد لحظة يستريح فيها أو يستجم، وكيتي تستلقي في فراشها في انتظار حبيبها. أما بكارد فلا يني ينتقل من مكان إلى مكان آخر في أعمال متصلة، و من ثمة نجد بين هاتين الشخصيتين إمكانيات للصراع لا حد لها.

وفي كل حركة كبيرة نلاحظ وجود حركات صغيرة أصغر منها. ولنفرض أن الحركة الكبيرة في احدى الروايات هي من الحب إلى الكره. فماذا في ذلك من الحركات الصغيرة ازن؟ أن من بين هذه الحركات الحركة من الاحتمال إلى عدم الاحتمال.. من التساهل إلى التشدد، ويمكن تكسير هذه الحركة من عدم المبالاة إلى التكدير والمضايقة، وعلى هذا فأي حركة تختارها لمسرحيتك سوف تؤثر في التناسق الذي تضعه لشخصياتك، فالشخصيات التي تنسق بينها الحركة من الحب إلى البغض يمكن أن تكون أكثر شدة من الحركة التي هي أصغر منها، أي من الحركة من عدم المبالاة إلى التكدير والمضايقة. وشخصيات تشيكوف تناسب الحركات التي اختارها لرواياته.

وكيتي وبكارد مثلًا قد لا يصلحان إطلاقا المسرحية «بستان الكراز» وشخصيات « بستان الكراز» قد لا تصلح على الإطلاق للأساس الذي:

---

[1] انظر الملخص في آخر الكتاب.

تقوم عليه مأساة « الملك لير» وشخصيات الرواية ينبغي أن تكون من التباين بقدر ما تسمح به الحركة التي تستخدمها. ومن الممكن كتابة مسرحيات عن الحركات الصغرى، ولكن ينبغي ملاحظة أن يكون الصراع عنيفا حتى في حدود هذه الحركات الصغرى كما يتجلى هذا في مسرحيات تشيكوف.

أن أحدنا عندما يقول: «أن يومنا يوم ممطر» فانا في الواقع لانعرف أي نوع من المطر يقصده القائل، وقد يكون:

رذاذًا أو طلا (أشبه بقطرات الضباب)

أو رهامًا (أي مطرًا خفيفًا)

أو مطرًا متواصلًا

أو مطرًا ثقيلًا مدرارًا

أو مطرًا عاصفًا في جو مضطرب ونحو هذا الشخصيات الروائية... فبعض الأشخاص قد يكون شخصًا «رديئًا» إلا أننا ليست لدينا أية فكرة عن درجة هذه الرداءة ماذا تكون. فهل يا ترى هذا الشخص:

ليس ممن يعتمد عليه أو ليس ممن يوثق فيه أو كذاب أو لص أو هواش (أو عربيد... أو بلطجي) أو فتاك أو مغتصب. أو قاتل؟ إننا يجب أن نعرف بالضبط إلى أي نوع من الرداءة تنتمي الشخصية التي تحدث عنها. وأنت كالمؤلف يجب أن تعرف حالة كل شخصية على حدة،

ومركزها في الرواية، لأنك وأنت تتفرج سوف تنسق الشخصيات وتوازنها بالشخصيات التي تعارضها، وهذه الموازنات المختلفة ضرورية للحركات المختلفة. وتذكر أن: «الشخصيات المحددة السمات» البارزة المعالم، القوية الصلبة التي لا تلين ولا تتأرجح هي الشخصيات التي تطابق حركة المسرحية ولا تنشز عنها. فاذا كانت الحركة مثلًا:

من: عدم المبالاة

إلى: الضجر

إلى: فراغ الصبر

إلى: التهيج

إلى: التبرم

إلى: الغضب

لم يمكن أن تكون شخصياتك بيضاء وسوداء فقط. بل ربما أمكن أن تكون (رمادية فاتحة) اذا صح هذا التعبير – ولكنها يمكن أن تتناسق وتتوازن.

واذا كانت شخصياتك منسقة تنسيقًا صحيحًا كهذه الشخصيات التي عرفناها في بيت دمية، وطرطوف، وهاملت، كان حوارها متباينًا أيضًا. مثال ذلك: اذا كانت احدى شخصيات شخصية عذرية والى جانبها شخصية أخرى خليعة أو متهتكة وجب أن يعكس حوار كل منهما الطبيعة الخاصة بهما، فالفتاة العذراء ليست لها تجربة ومن ثمة تبدو أفكارها ساذجة.. أما كازانوفا مثلًا فهو على العكس.. انه رجل حول دوار ينطوي على ثروة من التجارب لابد أن تنعكس في كل شيء يقوله. وكل لقاء بينهما لابد أن يكشف عن علم أحدهما وجهل الآخر. واذا كنت أنت مخلصًا لشخصياتك مراعيًا أن نوفيها حقها وأنت ترسم خطوطها العامة وفقا لنظرية الأبعاد الثلاثة أو المقومات الثلاثة كانت شخصياتك مخلصة لنفسها في حوارها وتصرفاتها ولم يشغلك شيء من ناحية التباين لأنه يكون قد تم بطبيعته. وأنت اذا أحضرت أستاذا في اللغة الإنجليزية فوضعته وجهًا لوجه أمام رجل لا يستطيع أن ينطق جملة دون أن يتخلج بها ويشوهها تشويها، حصلت بذلك على أحسن أنواع التباين الذي تريد دون أن تخرج عن طريقك الذي رسمته لكي تبحث عن هذا التباين، فاذا حدث أن كانت هاتان الشخصيتان في صراع وهما تحاولان

تبرير المقدمة المنطقية للرواية وإقامة الدليل عليها كان الصراع مثيرًا متعدد الألوان بسبب هذا التباين الملحوظ في الحوار... فتذكر إذن أن: الحواز يجب أن يكون شيئًا فطريًا وطبيعيًا في الشخصية....

والصراع قوي ويزداد بازدياد النماء وتقدمه. فالفتاة العذراء الساذجة قد تصبح أعقل وأكيس. وهي ربما ألقت درسًا على كازانوفا بعد زواجها منه، وبعد أن يصبح هو قليل الثقة في نفسه. وقد يصبح أستاذ اللغة الإنجليزية قليل المبالاة مهملًا في إلقاء كلامه بينما يصبح الرجل الفقيه شديد العناية بلغته ونطقه حتى يبذ الأستاذ فيهما بطلاقة لسانه. وهنا أرجو أن تتذكر ما صنع النماء لاليزا في مسرحية شو: بجماليون[1]. واللص نفسه قد يصبح رجلًا أمينًا، بينما يتحول رجل أمين فيصبح لصًا، والرجل زير النساء ربما غدًا أمينًا مخلصًا لزوجته بينما تغدو زوجته هلوكا مداعبة لا ترد يد لامس، والعامل الذي لا يعرف النظام قد يصبح عاملًا قويًا عن طريق النظام... وهكذا... وهذه بالطبع خطوط واضحة قاطعة، وهناك درجات من التطورات والنماء لاحد لها يمكن أن تمر بها أي شخصية روائية، والمهم أن يكون هناك تطور ونماء. وبدون أن تنمو شخصياتك وتتطور فانك تضيع على

---

[1]مسرحية بجماليون للكاتب الايرلندي جورج برناردشو ملهاة في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩١٤ ويصفونها بأنها اشد مسرحيات شو واحدها وأكثرها الذعا وصرامة. وبطلتها اليزا فتاة شريدة مجهولة الأصل من كوفنت جاردن احد أحياء لندن. يراهن البروفسور هجنز على أن في مقدوره أن يحولها اني إحدى سيدات الطبقة الراقية فيعلمها آداب المجتمع وآداب السلوك واللغة العذبة النظيفة وينجح الرهان حينما يظن الناس أن اليزا هذه هي احدى الدوقات العظيمات... ولكن اليزا لا تستطيع مع ذاك أن تجد لها مكانا في المجتمع الراقي الذي رفعها إليه، مما يضطرها إلى النضال في سبيل وجوده وشق طريقها إليه. وهنا موضع السخرية بهذه الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية التافهة التي تبذها اليزا في كل شيء ولاسيما بعد أن تعلمت وثقفت جميع حيل هذه الطبقة وتقاليدها... وقد كنت عظيمة الاستجابة لأستاذها شديدة الإعجاب به... حتى لقد تحول إعجابها به إلى حب له – أما هو فقد بدا يميل إليها ولكنه يحاول جهده أن يقاوم هذا الميل، وتعنفه أمه على ما أولاها من كل تلك الرعاية... ثم تفاجئه اليزا بانها سوف تقبل خطبة ذلك الرجل الغني البسيطالذي تقدم بطلب يدها... فتفنى نفس هجنز لكنه يضطرب مع ذاك... وتنتهي الرواية بعدم تسليم هجنز في هذا التمثال الثمين الذي صنعه بيديه والذي عشقه آخر الأمر كما عشق جماليون اليوناني تمثاله... وهكذا تبقى اليزا لأستاذها... أي لخالقها وصانعها.(د.خ)

نفسك كل ما أعددته من ألوان التباين في ابتداء الرواية مهما كانت ألوان هذا التباين. أن فقدان التطور والنماء في الشخصيات الروائية دليل على فقدان الصراع، وفقدان الصراع دليل على أن شخصياتك لم تنسق تنسيقًا حسنًا.

١١ - وحدة الأضداد

و بفرض أن تمثيلية من التمثيليات بدت لنا متناسقة الشخصيات تناسقًا بديعًا، فماذا يضمن لنا أن الخصوم فيها لن تتهادن في وسط المسرحية وتصفى ما بينها من حساب؟ أن الإجابة على هذا السؤال يجب أن يبحث عنها فيما نسميه: «وحدة الأضداد، وهذه عبارة من العبارات التي يطبقها أناس كثيرون تطبيقًا خاطئًا أو تطبيقًا غير مفهوم. ووحدة الأضداد لا تشير بحال إلى أي من القوى المتضادة أو الإرادات المتعارضة التي ينشب بينها الصدام. والخطأ في تطبيق هذه الوحدة يؤدي إلى حالة لا تستطيع الشخصيات وهي فيها أن تمضى بالصراع إلى نهايته. وأول. ما يضمن لنا عدم التعرض لهذه الكارثة هو أن نوضح معنى اصطلاحنا هذا ونحدد تعريفه تحديدًا لا يحتمل الإبهام – فما هي إذن وحدة الأضداد؟

اذا كان رجل يسير في زحام ودفعه رجل غريب لا يعرفه، ثم حدثت بينهما مشادة وبذاءات اشترك فيها الطرفان، فضربه الرجل – فهل تكون المعركة الناشئة عن ذلك نتيجة لوحدة الأضداد.

لعلها لا تكون إلا من الظاهر. وليس من الأساس. لقد كان الرجلان يرغبان في القتال. فلقد لحقت الإهانة (بنات) كل منهما، ومن هنا رغبتهما في الانتقام المادي. ولكن الخلاف بينهما ليس من العمق أو التأصل بحيث لا يكفي لتسويته إلا الإيذاء الشديد أو الموت مثلًا... فهذان خصمان يمكن أن يسويا حسابهما في وسط التمثيلية. أن في وسعهما أن يثوبا إلى العقل ويفيئا إلى الحكمة ويتفاهما، ويعتذر كل منهما لأخيه، ويصافحه. فمن هذا ندرك أن وحدة الأضداد الحقيقية هي تلك الوحدة التي يستحيل فيها التسامح والتي لا تقبل التصالح أو أنصاف

الحلول. ولابد أن نلجأ إلى الطبيعة نبحث فيها عن مثل لهذه الوحدة قبل أن نطبق قاعدتها على الكائنات البشرية. فهل يستطيع أي واحد منا أن يتخيل قيام تصالح أو تقارب، أو تراخ بين جرثومة مرض مميت و بين كرية من كريات الدم البيضاء في جسم آدمي و كلًا! بل لابد من قيام معركة بينهما تنتهى بموت إحداهما أو موتهما معًا، لأن كلًا منهما مكونة تكوينًا يحتم أن تقضي إحداهما على الأخرى اذا أرادت إحداهما أن تحيا. وليس لأحداهما خيار في ذلك. والجرثومة لا يمكن أن تقول: «أوه... أن تلك الكرية البيضاء جامدة وصلبة البناء بحيث لا استطيع التغلب عليها... إذن... سأبحث عن مكان آخر لأعيش فيه... ولأترك هذا المكان.» والكرية البيضاء بالمثل لا تستطيع أن تترك الجرثومة وشأنها دون أن يكون في ذلك تعريض تعسها للهلاك، فهذان خصمان... ضدان... اتحدا ليدمر أحدهما الآن.. والآن... نطبق هذا المبدأ نفسه على المسرح. لقد كانت أشياء كثيرة تجمع شمل نورًا بشمل هالمر وتوحد بينهما... فمن هذه الأشياء: الحب والسكن، والأبناء، والقانون، والمجتمع، والرغبات... وبالرغم من ذاك كله كانا ضدين. و كان ضروريًا بسبب شخصيتهما الفرديتين أن تتحطم هذه الوحدة أو أن تستسلم احدى الشخصيتين للأخرى استسلامًا تامًا... وبهذا بيد فردية نورا. وتفني ذاتها، أو تبيد فردية هالمر وتفنى ذاته. فالوحدة، كما هي الحال بين الجرثومة والكرية البيضاء، لا يمكن أن تحطم. ولا يمكن للمسرحية أن تنتهي إلا بموت بعض السجايا السائدة في الشخصيات – مثل دماثة خلق نورا وسهولة انقيادها في مسرحية بيت دمية.. والموت في المسرح لا يهم بالطبع أن يكون هو موت الكائن الآدمي. لقد كان انفصال الوحدة بين نورا وهالمر شيئًا مؤلمًا، ولم يكن شيئًا سهلًا بأي حال من الأحوال. وكلما ازدادت الوحدة قربًا وتوثقًا ازداد انحطامها صعوبة واستعصاء. وهذه الوحدة بالرغم من التغير النوعي الذي طرأ عليها لا تزال تؤثر في الشخصيات التي كانت تربط بينها من قبل. ونلاحظ في رواية Idiot's Delight أن الشخصيات ليس بينها رابط يربطها بعضها ببعض، بحيث اذا أحس أي شخص منها بأنه مكروه

أو غير مقبول أمكنه أن يفارق.

ونجد في رواية «نهاية المطاف»[1] Journey's End، على العكس من ذلك، أن الوحدة الحديدية القائمة بين الجنود كانت وحدة راسخة ولا يمكن أن يتسرب إليها الشك. لقد اقتنعنا بأن الواجب يقتضي أن يظلوا في خنادقهم بل ربما أن يموتوا فيها، ولو أنهم كانوا يريدون أن يظلوا على بعد آلاف من الأميال. وكان بعضهم يشربون الخمر عسى أن تثير فيهم الشجاعة التي ربما مكنتهم من القيام بالأعمال المنتظرة منهم. فهلم نحلل موقفهم. لقد كان هؤلاء الجنود يعيشون في مجتمع مكتظ بمتناقضات معينة لم تزل تتجمع وتشتد حتى أدت إلى الحرب. ولم يكن الجنود يرغبون في القتال: لأنهم لم يكن لهم فيها مصلحة يريدون تأمينها، لكنهم إنما أرسلوا ليقتلوا غيرهم المجرد كونهم خاضعين لنزوات أولئك الذين قرروا حل مشكلتهم الاقتصادية عن طريق الحرب. أضف إلى ذلك أن هؤلاء الجنود الشباب قد تعلموا منذ طفولتهم أن البطولة هي أن يموت المرء في سبيل بلاده. ومن ثمة فقد كانت تتوزعهم انفعالات متحاربة... فهم اذا هربوا وعاشوا وسموا بأنهم جبناء محقرون، واذا بقوا... كان الشرف والتميز – ثم الموت. وبين هذه الرغبات المختلفة تجثم المسرحية الدرامة!... وتمثيلية نهاية المطاف – من أجل هذا – مثل طيب لوحدة الأضداد. وليس في الطبيعة شيء يمكن أن «بيد» أو

---

[1] مسرحية نهاية المطاف لمؤلفها ر. ك شرف R. C. Sherrif درامية في ثلاثة فصول ظهرت سنة ٢٨ وبطلها هذا الجندي الشاب رالي الذي كان ينظر دائما نظرة الأخبار والإعجاب إلى الكابتن ستانهوب ويعده بطلا من اعظم الأبطال، لكنه لم يكد يعمل تحت امرته في الحرب – وكان ذلك في حرب الخنادق. حتى تبدلت نظرته إليه... لأنه رأى فيه وحشا كاسرا قد قلبه من حجر صلد لا يلين ولا يرحم... وهنا تحدث بينهما ثغرة ممتلئة في نفس الفتى بالكراهية والاشمئزاز.... وتظل هذه الثغرة على ابشع صورها حتى بصاب – الشاب برصاصة تدني إليه أجله... وهنا يرى قائده يرتد إلى حنانه الأول وإنسانيته القديمة ويجلس إلى جانبه يواسيه ويذرف عليه الدمع كأنه أمه الحانية... وهنا أيضا يعرف الشاب أن الحرب قالها الله... هي التي تغير طبائع البشر على هذه الصورة فتجعلهم أقرب إلى الوحوش كما وهم رالي في قائده(د.خ)

«يموت»، بل ما نظنه قد باد أو مات، إنما تحول إلى شكل آخر أو مادة أخرى أو عنصر آخر. وقد تحول حب نورا لهالمر إلى تحرر وظمأ إلى معرفة أكثر بأحوال النفس وأمور الدنيا. وغرور هالمر واعتداده بذاته تحول إلى بحثه عن حقيقة نفسه وعلاقته بالمجتمع الذي يعيش فيه. وهكذا... أي شيء يختل توازنه يحاول أن يعيد إلى نفسه حالة جديدة من التوازن. ولنستعرض مثلًا حالة « چاك الفتاك Jack the Ripper » الذى تعود أن يقتل بدون مبالاة أو تمييز... إن البوليس لم يقبض عليه قط لأن الدافع له على القتل كان يظل دائمًا سرًا غامضًا. لقد كان يبدو كأنه لا علاقة مطلقًا بينه وبين ضحاياه، و بالأحرى، كأنه لا وحدة بينه وبينهم، ولم تكن أعماله متصلة بشيء من الغل أو الغضب أو الغيرة أو الانتقام. وكان هو وضحيته. يمثلان الضدين اللذين لا وحدة بينهما. لقد كان الدافع مفقودًا. وفقدان الدافع هذا نفسه يفسر لنا السر في كتابة هذا العدد الكبير من تمثيليات الجريمة. والسرقة أو القتل من أجل الحصول على المال لكي يتباهى به السارق أو القاتل أمام امرأة من النساء ليس دافعًا حقيقيًا على الإطلاق... واذا كان... فهو دافع سطحي. إننا لا نرى فيه تلك القوة التي لا تقاوم و المستترة وراء الجريمة. والمجرمون هم أناس لهم ماض أحبط مساعيهم في حاضر كريم بحيث أصبحت الجريمة عندهم شيئًا ضروريًا ما دام أنه ليس أمامهم ما يصنعونه من الأعمال العادية. فنحن اذا أتيحت لنا فرصة النظر إلى قاتل وهو مضطر إلى ارتكاب جريمته بحكم الحاجة والبيئة والمتناقضات الداخلية والخارجية التي تدفعه إلى جريمته، كنا مشاهدين لوحدة الأضداد في وقت العمل. والدافع الصحيح هو الذي يرسى دعائم الوحدة بين الأضداد.

أن القواد يطلب مالًا أكثر من العاهر. فهل هي معطيته إياه يا ترى؟ إنها مضطرة إلى إعطاءه بلا شك. أن لها لزوجًا مريضًا تحبه وتعبده، فاذا هي بخلت على القواد بما يطالبها به من المال لجاز أن يفشي سرها. وأنت تزدرى صديقك وتحقره فيغضب وينصرف، ولا يعود إليك أبدًا. لكنه اذا كان قد أقرضك عشرة جنيهات، فهل كان ينصرف، عنك بمثل تلك السهولة، ولا يعود إليك أبدًا.

واذا أحبت ابنته رجلًا تمقته أنت، فهل في وسعها أن تترك لك منزلك؟ طبعًا... إنها تستطيع ذلك... ولكن هل تستطيع ذلك اذا كانت تنتظر منه أن تعهد بعمل إلى زوجها المأمول تسنده أنت إليه؟

وأنت شريك لوالد زوجتك في عمل من الأعمال. وأنت لا تعجبك الطريقة التي يؤدي بها صهرك هذا العمل. فهل تستطيع حل هذه الشركة و إننا لا نرى سببًا يمنع من ذلك. ولعل السبب الوحيد الذي يمنعك هو ما يحتمل من أن يكون صهرك محتفظًا لك «بشيك، تكون أنت قد زورته»، ويكون هو مستطيعًا بذلك أن يزج بك إلى غيابة السجن متى شاء. أو افرض أنك تعيش مع زوج والدتك الذي تكرهه لكنك تصر مع ذلك على البقاء في داره. فلماذا؟ انك تشك شكًا مريعًا مرعبًا في أنه هو الذي تتل أباك... وأنت تبقى لكي تقيم الدليل على ذلك.. أو افرض أنك قسمت ثروته بين أبنائك، وفي مقابل هذا العمل لم تسألهم إلا أن يعطوك غرفة واحدة في منزلهم الفسيح الرحب، فأعطوك إياها ثم لم يلبثوا أن تنكروا لك، بل أخذوا يهينونك ويسيئون إليك، فهل يمكنك أن نشد رحلك وتنزح عن منزلهم، بينما أنت لم يبق لك من المال ما تقيم به أودك.

(المثلان الأخيران يبدوان من الأشياء العادية... ولا غرو... إذ أنهما مما بأنفسهما موضوعًا هاملت والملك لير بصورة من الصور).

والفاشية والديموقراطية اذا التحمنا في قتال حياة أو مون تكونان وحدة أضداد كاملة... فإحداهما يجب أن يقضى عليها لكي تعيش الأخرى... واليك أمثلة أخرى من هذا القبيل

العلم – الخرافة

الدين – الإلحاد

الرأسمالية – الشيوعية

وفي إمكاننا القياس على ذلك إلى ما لا نهاية، ذاكرين أنواعا من وحدة الأضداد ترتبط فيها الشخصيات ارتباطًا وثيقًا بحيث تستحيل المصالحة أو المساومة أو أنصاف الحلول. والشخصيات يجب بالطبع أن تكون مصنوعة من تلك الخامات التي تجعلها تمضي في موقفها إلى آخر الشوط. والوحدة بين الأضداد يجب أن تكون بالغة القوة حتى لا يمكن حسم ما بينها إلا إذا أنهك أحد الطرفين أو هزم أو قضى عليه قضاء مبرمًا في النهاية.

إن بنات الملك لير لو فهمن ورطة أبيهن لما كان ثمة مجال للمسرحية. ولو أمكن أن يدرك هالمر الدافع الذي دفع نورًا إلى حادث التزوير؛ وبالأحرى. لو أنه أدرك أنها زورت الوثيقة من أجله هو، لما أمكن أن تكتب مسرحية بيت دمية على الإطلاق. ولو أن حكومة أحد البلاد المتحاربة أمكنها فقط أن تدرك الخوف المخامر الذي تضطرب به قلوب جنودها لأمكن أن يسرحوهم إلى ديارهم ويوقفوا رحى الحرب ولكن، هل يمكن أن يدعوهم يصنعون هذا الأمر؟ كلا، بالطبع. إن بنات الملك لير قاسيات متحجرات القلوب لأن قلوبهن مفطورة على القسوة ومخلوقة بحيث لا تستشعر الرحمة، ولأنهن قد نسين قلوبهن في ناحية أخرى. والبلاد المختلفة في حروب متصلة بسبب المتناقضات الداخلية التي تدفعهم إلى سلوك طريق الدمار.

وهاك مجمل حادثة تصلح لكتابة مشهد تمثيلي قصير يصلح بدوره أساسًا لوحدة الأضداد كلما تقدمت القصة.

إنها أمسية لطيفة من أمسيات الشتاء، وأنت في طريقك إلى منزلك عائد من عملك. ومن خلفك أو إلى جانبك، كلب صغير يلزمك كظلك، وأنت تقول له: «آه أيها الكليب الظريف!» ولما لم تكن تربطك بهذا الكلب الصغير أية صلة فإنك تمضي في طريقك دون أن تلقي إليه بالًا. ثم تصل إلى باب دارك فإذا أنت تجد الكلب لا يزال يتبعك. لقد اتخذك صاحبًا، إذا صح هذا التعبير. لكنك لا ترغب

في أن تتخذ منه شيئًا... وها أنت ذا تقول له: «أذهب إلى حالك أيها الكليب... أذهب».

وتصعد إلى مسكنك، وتتناول طعامك مع زوجتك، ثم تجلس لتقرأ، أو تستمع إلى الراديو، وتذهب لتنام. وفي صبيحة اليوم التالي، وأنت خارج من باب دارك، يذهلك أن تجد الكلب الصغير لا يزال هناك ينتظرك... وهو يبصبص بذيله!.

ولا تملك إلا أن تعجب من إصرار الكلب، وإلا أن ترثي له، إلا أنك تمضي في سبيلك مجتازًا أحد الأنفاق الأرضية... واذا الكلب الذي كان يسعك يفتقدك... أو قل إنك أنت الذي تفتقده عند مدخل النفق... ولا تكاد تمضي دقائق حتى تنساه. ثم يأتي المساء... وإذا أنت تعود إلى منزلك، وإذا أنت تجد الكلب في انتظارك وأنت موشك أن تدخل دارك... إنك تكاد تدوس فوقه. إنك تدرك أنه كان في انتظارك... وها هو ذا يحييك ويحتفي بك كأنه يحتفي بصديق عائد طال غيابه. لكنه الآن ضاو من الجوع.. ونحيل.. ويرتجف من شدة البرد.. إلا أنه مع ذاك، سعيد بك، والأمل يراوده أن تأخذه وتؤويه... فاذا كان قلبك قلب إنسان.. إذا كان قلبك في مكانه الصحيح... فإنك فاعل... صحيح أنك لست بحاجة إلى كلاب... لكن هذا الإصرار المجنون من حيوان أعجم ينهنه كبرك. أن الكلب يريدك. يحبك.. والظاهر أنه يؤثر أن يموت أمام باب دارك... فهذا أثر لديه من أن يتخلى عنك.

وها أنت ذا تصحبه معك إلى مسكنك. وهكذا يكون بإلحاحه وإصراره قد أنشأ وحدة أضداد بينك وبينه.

ولكن امرأتك تغضب وتثور. أنها لا تريد أن تؤوي كلابًا في مسكنها، وأنت تدافع عما فعلت، ولكن بدون جدوى. أن قلبها قد من حجارة. وها هي ذي تقول: «أما أنا... وأما هذا الكلب!» وأمام هذا النذير تراك تنهار... وتسلم أمرك لله...

وبعد أن تمسح على جسم صديقك الصغير إذا أنت تقول لها: «خذيه أنت إلى خارج البيت، فإن قلبي لا يطاوعني» فإذا هي تطرده في سرعة البرق. لكنها لا تلبث أن تشعر بشيء من الحزن عندما تتذكر الحيوان الصغير البائس وهو يكتم نباحه الباكي في البرد القارس خارج البيت.

ثم تأخذ الهواجس تنتابها. لقد حزنت لما اضطرت إليه من تلك القسوة وغلظة القلب... لكنها مع ذلك لا تريد أن تؤوي كلابًا في دارها وهي لا تريد ذلك الآن على الأقل.

ثم يأتي المساء فيكون كئيبًا رهيبًا. إنك تنظر إلى زوجتك بعينين غريبتين فيهما عداء وفيهما خصومة، كأنك تراها لأول مرة على حقيقتها.

وفي الصباح تلقى الكلب من جديد... لكنك الآن غاضب حقًا... لقد تسبب هذا الكلب في أول ثغرة حقيقية بينك وبين زوجتك. ولهذا تحاول أن تنهر الكلب الملعون وتطرده، بعيدًا عنك.. لكنه يأبى أن يذهب عنك أو يترك ظلك. وهو يتبعك حتى مدخل النفق مرة أخرى... فإذا غاب عنك لم تشك في أنك سوف تجده عند باب دارك حين تعود في المساء.

ولا تبرح طول يومك تفكر في الكلب وفي زوجتك. ويخيل إليك أنه يكاد الآن يتجمد من شدة البرد، فتقرر أنه لا بد من عمل شيء، ولا تكاد تجد صبرًا حتى يأتي المساء وتعود إلى منزلك.

وعندما تصل إلى باب المنزل لا تجد الكلب الصغير، وبدلًا من أن تدخل وتغلق عليك الباب تراك تذهب لتبحث عنه في الطريق، لكنك لا تقف له على أثر. وهنا تشعر بحسرة شديدة من أجله. لقد أردت أن تعود به إلى دارك متحديًا بذلك زوجتك... فاذا أصرت على تركك بسبب الكلب... فليكن –أنها بذلك إذن لم تحبك يوما ما!.

وتصعد إلى أعلى وفي قلبك مرارة، فإذا أنت أمام منظر لم تقع على مثله عيناك أبدًا «أنك ترى الكلب الصغير جالسًا على أحسن كرسي في دارك، وقد غسلته زوجتك ومشطته، ومن أمامه ركعت السيدة الزوجة تلاطفه وتكلمه كما لو كان طفلها الحبيب.

فالكلب هو الشخصية المحورية في هذه القصة. لقد غير إصراره وصدق عزيمته اثنين من البشر، وإذا كان أحد التوازنين قد فقد، فالتوازن الآخر قد وجد. وحتى لو لم تأخذ زوجتك الكلب داخل دارها لأمكن أن تنفصم العلاقة القديمة بمثل هذا تمامًا.

أن وحدة الأضداد الحقيقية لا يمكن أن تتحطم إلا إذا تغيرت خصلة سائدة أو خصيصة مسيطرة في شخصية واحدة، أو أكثر من شخصية، تغيرًا أساسيًا. ولنذكر أن التصالح أو أنصاف الحلول... أو تقريب وجهات النظر هو من رابع المستحيلات في وحدة الأضداد الحقيقية.

وبعد أن تكون قد اخترت مقدمتك المنطقية، يحسن أن تتعرف في الحال – وبطريق الاختبار –إذا لزم الأمر– إذا ما كانت وحدة الأضداد قائمة بين شخصياتك أو غير قائمة. فإذا لم تتوافر بينهما هذه الوحدة القوية التي لا يمكن تحطيمها فثق أن الصراع في روايتك لن يرتفع إلى ذروة أبدًا.. أي ذروة.

الباب الثالث

الصراع

١- أصل الفعل

أن هبوب الريح فعل... حتى لو لم يكن هبوبها إلا نسيمًا.

وسقوط المطر فعل... حتى اسمه نفسه... فالاسم مطر، وفعله أمطر مادة واحدة، وفعل واحد.

ولقد كان جدنا الأعلى، إنسان الكهوف، يقتل ما يمكن أكله –وقد كان هذا فعلًا ولا شك.

ومشى الإنسان فعل.. وطيران العصفور. واحتراق المنزل وقراءة الكتاب وكل وجه من أوجه النشاط الإنساني... كل هذه أفعال.

فهل يمكننا بعد هذا أن تتناول الأفعال بوصفها ظاهرة مستقلة؟

فهلم ننظر إلى الريح. أن ما نسميه ريحًا هو الانكماش والامتداد الإجماليان لطبقة الهواء المحيطة بنا. والبرودة والحرارة تخلقان هذه الحركة التي نسميها ريحًا. فهي نتيجة إذن لعوامل مشتركة تجعل «الفعل» ممكنًا. أما أن نسمي الهواء الواقف والذي لا حركة فيه «ريحًا» فمحال وتسمية باطلة.

أن المطر ثمرة تشترك الشمس وعوامل أخرى في صنعها. وبدون هذه العوامل لا يكون للمطر وجود.

وكان إنسان الكهوف يقوم بعملية القتل... والقتل فعل. ولكن وراء هذه

العملية رجل يعيش تحت ظروف تضطره إلى القتل ليحصل على طعامه وليدافع عن نفسه، وللوصول إلى المجد والعظمة أيضًا. والقتل وإن كان فعلًا من الأفعال إلا أنه نتيجة لعوامل هامة.

وليس تحت الشمس فعل من الأفعال يكون أصلًا ونتيجة في وقت واحد بل كل شيء ينتج من شيء. غيره. والفعل لا يمكن أن ينشأ من نفسه.

ولننظر أبعد من هذا في أصل الفعل.

إننا نعلم أن الحركة مساوية للفعل، فمن أين تأتي الحركة؟ إنهم يقولون لنا أن الحركة مادة، والمادة طاقة، ولكن بما أن الطاقة تعرف عادة بأنها حركة، فإننا بهذا نعود من حيث بدأنا.

ولنضرب مثلًا ماديًا ملموسًا هو البروتوزون –أو وحيد الخلية، أي الحيوان البدائي الأول– فهذا المخلوق المكون من خلية واحدة مخلوق فاعل ذاتي، فهو يأكل ويهضم بوساطة الامتصاص، وهو يتحرك، ويقوم بألوان النشاط الحيوية الضرورية، وهذه كما لا يخفى نتيجة نماء كائن نوعي هو البروتوزون.

فهل العقل الذي يقوم به البروتوزون فعل فطري أو فعل مكتسب؟ أننا نرى أن التكوين الكيميائي لهذا الحيوان البدائي يشتمل على الأوكسجين والهيدروجين والفوسفور والحديد والكلسيوم، وهذه كلها عناصر مركبة –وكل منها ذو فاعلية عالية في تكوينه. والظاهر من هذا أن البروتوزون ورث «العقل» مع خصائصه الأخرى من آبائه المتعددة.

وقد يحسن أن نقف ببحثنا عند هذا الحد قبل أن يفضي بنا إلى الخوض في مشكلات معقدة لا تدخل في موضوعنا إلا بمقدار ما يتصل موضوعنا بموضوع النظام الشمسي. إننا لا يمكن أن نجد «الفعل» في صورة نقية منفصلة، وإن كان

يرى دائمًا نتيجة لظروف أخرى. وننتهي من هذا إلى القول آمنين مطمئنين بأن «الفعل» ليس أكثر أهمية من غيره من العوامل التي ينشأ هو عنها.

٢ - السبب والنتيجة

أننا سوف نقسم الصراع في هذا الفصل إلى أربعة أقسام كبرى رئيسية:

أولها الصراع الساكن، وثانيها الصراع الواثب، وثالثها الصراع الصاعد المتدرج في بطء ورابعها الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه. وسنفحص ألوان الصراع الأربعة هذه لنرى لماذا يكون القسم الأول ساكنًا، ويظل ساكنًا بصرف النظر عما تفعله أنت له، ولماذا يثب القسم الثاني ويقفز، متحديًا الحقيقة والواقع المعقول. ولماذا ينمو النوع الثالث، أعني الصراع الصاعد التدرج، نموًا طبيعيًا وبدون حركة ظاهرة من جانب الكاتب المسرحي، ثم لماذا لا يمكن قيام أي مسرحية بدون أن يرمز الكاتب المسرحي إلى عنصر الصراع فيها أو «يرهص به» أي يكشف عنه ويدل عليه من طرف خفي.

ولكن دعنا أولًا نتتبع صراعًا لنرى كيف ينشأ.

لنفرض أنك شاب لطيف مسالم لم تؤذ أحدًا قط، وأنك لا تفكر في الخروج عن القانون في المستقبل. وأنك شخص عزب، غير متزوج، وقد لقيت فتاة راقتك في حفلة من الحفلات التي لم تكن تقصد أن تذهب إليها، ثم أعجبتك ابتسامة الفتاة وخلبك جرس صوتها، كما أعجبتك ملابسها وتلاءمت أذواقكما... وبالاختصار... كان هذا فيما يبدو انبثاق حب عميق متأصل.

وأنك لتدعوها وأنت ترتجف ارتجافًا لتشهد معك عرضًا سينمائيًا، فتقبل. وليس في هذا خروج على العرف، ولا شيء غير عادي.. ومع هذا.. فقد تكون هذه نقطة تحول في حياتك.

ثم إذا أنت من ذلك الوقت تعنى بصوان ملابسك الذي لا يشتمل على أكثر من البذلة الوحيدة التي تلبسها في المناسبات الخاصة. وقد كنت تنظر إلى هذه البذلة فتراها جامعة لكل المظاهر الضرورية التي لا بد منها في هذه المناسبات. ولكنك، منذ أن أحببت صاحبتك تلك، تشعر بأن رأيك قد أخذ يتغير في بذلتك العزيزة، فمرة تبدو لك أنها أصبحت من طراز عتيق رث، ومرة أخرى تراها رخيصة كالحة... وشيئًا لم يعد يليق... ثم أنت تحدث نفسك قائلًا أن حبيبتك ليست عمياء... وأنها لا بد أن تلاحظ.

ومن ثمة، فأنت تقرر أن لا بد من بذلة جديدة. ولكن.. كيف، وأنت لا مال لك، ولا في كيسك نقود، وما تقبضه تسلمه لوالدتك التي تنفق راتبك على من في الدار.. من شقيقتيك الصغيرتين ومن أمك.. ومنك أنت، لأن والدك متوفي، وراتبك هذا هو كل شيء لتلك الأسرة، ويجب أن يقوم بأمر مأكلكم وملبسكم وعلاج والدتك المريضة... ولا تنس إيجار المسكن الذي يجب أن يدفع أول يوم من كل شهر.. كلا.. إنك لا تستطيع شراء بذلة جديدة.

ولأول مرة في حياتك تشعر أنك أصبحت رجلًا طاعنًا في السن وتتذكر أنك تجاوزت الخامسة والعشرين.. وأن أية من شقيقتيك لن تستطيع أن تعمل وتكسب قبل مضي سنين طويلة.. فما فائدة «دوشة المخ» إذن والتفكير في الحياة والعيش، ودعوة فتاتك إلى المسرح؟ لا فائدة من هذا كله.. ومن ثمة فأنت تنصرف عنها وتسقطها من حسابك.

وهذه خطوة تجعلك عابسًا مقطب الجبين في المنزل، مهملًا فاتر الهمة في الشغل، وأنت قد تطيل التفكير والتأمل في حالتك هذه فتشعر باليأس وخيبة الرجاء.. إنك لا تنفك تفكر في الفتاة، وفيما لا بد أنها تظن بك، وفيما إذا كنت تجرؤ أن تطلبها، وفي استحالة إمكان رؤيتك لها مرة ثانية. ثم أنت يشتد إهمالك في عملك، ويضيق أصحاب العمل بحالتك الجديدة فيطردونك منه. ولا يلطف

هذا من طبعك بل يزيده حدة.. فأنت لا تنفك تعرض نفسك على دوائر الأعمال باحثًا عن وظيفة جديدة ولكن بلا جدوى. وتضطر إلى تقديم طلب معونة فتحصل عليها بعد مجهود مرهق شاق، بل مجهود طويل مزر. ثم إذا أنت تشعر كأنك شيء عقيم لا فائدة فيه.. لا تساوي قشرة ليمونة معصورة. وتلاحظ أن المعونة التي حصلت عليها هي من الضآلة والقلة بحيث لا تكفي لتمسك عليك رمقك ورمق أسرتك، وأنها لا تكفي إلا الدفع غائلة الموت جوعًا عنكم.

فهذا الصراع كما ترى، بل كل صراع غيره، يمكن تتبع آثاره في البيئة وفي الظروف الاجتماعية التي يعيش فيهما الفرد.

والسؤال الآن هو: من أي مادة صنعت؟ وأي قدر أوتيت من التصميم وانعقاد النية والعزم؟ وما مبلغك من القوة وصلابة العود؟ وأي قدر من المكابدة والمعاناة تستطيع أن تحتمل؟ وماذا كان أملك في المستقبل؟ وما مبلغ ما تستطيع أن ترى مما تبطنه لك الأيام؟ هل أنت على شيء من الفكر وحسن التخيل؟ هل لديك المقدرة على وضع خطة طويلة المدى تأخذ بها نفسك ولا تحيد عنها؟ وهل أنت قادر من الناحية الجسمانية البحتة على تنفيذ الخطة التي تضعها لنفسك؟.

أن هذه الأسئلة إذا أثارتك بما فيه الكفاية فإنك ستتخذ قرارًا ولا بد. وسوف يحرك فيك هذا القرار قوى كفيلة بتعطيله.. والوقوف في سبيله، قوى تدل على وجود رد فعل سيقاومك وقد لا تكون مدركًا على الإطلاق لهذه العملية التي تنطوي عليها. أما الكاتب المسرحي فيجب أن يكون فاطنا إليها مدركًا لها. إنك حينما دعوت تلك الفتاة إلى حفلة السينما أو المسرح لم تكن تعرف مطلقًا أنك فتحت على نفسك سلسلة طويلة من الأحداث التي ربما انتهت إلى هذا القرار الحاسم الذي بدأ يعمل عمله الآن. وأنت إذا كنت قويًا بما فيه الكفاية فقد ينشأ الصراع.. الصراع الذي هو نتيجة لعملية نشوء وتطور طويلة.. عملية ربما بدأت بأي عمل من الأعمال التي تحدث يوميًا، كهذه الدعوة التي دعوت إليها فتاتك مثلًا.

والشاب إذا اتخذ قرارًا، ولكنه لم يكن يملك من القوة ما ينفذه بها، أو إذا كان جبانًا متخاذلًا، كانت المسرحية راكدة ساكنة لا تسير إلا ببطء شديد وفي أرض مستوية رتيبة مملة ليس فيها ما يثير. والمؤلف يحسن صنعًا إذا ترك مثل هذه الشخصية وشأنها، ولا سيما إذا كان مؤلفًا ناشئًا لم تتم له الخبرة بعد لمعالجة مثل هذا الصراع البطيء الطويل المدى. وإذا كان الكاتب واسع الخيال بعيد النظر فقد يستطيع أن يتخيل تلك الشخصية في اللحظة السيكولوجية (النفسية) –وبالأحرى في نقطة الهجوم– حينما لا يكون الشخص الضعيف أو الجبان مستطيعًا أن يواجه معركة فحسب، بل حينما يستطيع أن يسبق خصمه إلى النزال أيضًا وسوف تتناول هذا الموضوع فيما بعد بعنوان: «نقطة الهجوم».

أما الصراع الواثب، أي الذي يحدث وثبًا وبسرعة، فقد يحدث إذا قرر ذلك الشاب الذي رأى بذلته قد أصبحت كالحة ولا تتناسب وحبه الجديد، أن يسطو على أحد المصارف أو أن يقطع طريق أحد المارة ليحصل على المال الذي يريده. ومما ينافي المنطق أن يصل إلى مثل ذلك القرار السريع فتى صغير السن قليل التجربة ولا حول له ولا طول. وللوصول إلى مثل هذا القرار لا بد من أن تكون هناك أحداث أشد وطأة، أحداث كل منها أفدح وأثقل عبئًا وأكثر إيلامًا من ذلك الدافع السالف –أي البذلة الكالحة– لكي يحفز الشخص إلى اتخاذ تلك الخطوة المهلكة. ومن الممكن أن يفعل المرء في لحظة من لحظات يأسه وخيبة آماله ما لا يمكن أن يفعله في حياته العادية.

ولكن هذا لا يحسن على الإطلاق أن يقع في المسرح، لأننا في المسرح إنما ترغب في مشاهدة السباق الطبيعي للشخصية وتطورها خطوة بعد خطوة.

إننا نرغب في رؤية ثياب الحشمة، والمقاييس الأخلاقية العليا، كيفن تتمزق قطعة بعد قطعة عن الشخصية الماثلة أمامنا بفعل القوى والعوامل المنبثقة منها ومن كل ما حولها.

وكل صراع صاعد يجب أن يرمز إليه أولًا بوساطة القوى المحتومة الموضوع كل منها في وجه القوة الأخرى. وسنبين ذلك فيما بعد، ولكن هناك شيئًا نحب أن نؤكده ونتبه إليه هنا: وذلك أن جميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسي في المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة في المقدمة المنطقية.. أي أن تتبلور فيها في غير لبس ولا إبهام. وهذه الأنواع الصغيرة من الصراع، وهي الأنواع التي نسميها: «انتقالًا» تنتقل بالشخصية من حالة من حالات الفكر إلى حالة أخرى، حتى يضطر آخر الأمر إلى اتخاذ قرار (ارجع إلى فصل: الانتقال). ومن خلال هذه الانتقالات، أو الأنواع الصغيرة من الصراع، تنمو الشخصية وتطور في بطء وسرعة هينة ساكنة.

وسوف نبحث في فصل آخر المعنى المعقد الذي تنطوي عليه كلمة. «سعادة» وتستطيع الآن أن تفصل أي جزء، مهما كان ضئيلًا، من البناء الذي تتألف منه السعادة لترى كيف يفقد كل هذا البناء وحدته، وينتابه تغيير أساسي شامل قد يقلب معنى السعادة في أثناء إعادة البناء إلى ما كان عليه فيصبح تعاسة. وهذا القانون ينطبق على الخلايا المتناهية في الصغر كما ينطبق على النظام الشمسي الضخم.

ومما يذكر بهذه المناسبة أن الدكتور ملسلو دمرك Milislaw Demerec قرأ مرة بحثًا عن الوراثة أمام الاجتماع السنوي لجمعية الأمريكية لتقدم العلوم في مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا، وذلك في الثلاثين من ديسمبر سنة ١٩٣٨، جاء فيه:

«أن الميزان الذي يزن الجينات (genes) التي تتألف منها خلية الجرثومة ميزان حساس شديد الحساسية حتى ليختل توازنه إذا نقصت عنصرة واحدة من مجموع العناصر التي يبلغ عددها آلافًا عديدة. ويبلغ من شدة اختلاله أن يتعطل النظام التناسلي ويتلاشى التركيب العضوي. أضف إلى ذلك أنه قد سجلت حالات كثيرة من حالات تفاعل الجينات (العناصر) ثبت فيها أن أي تغير في عنصرة

واحدة من أي العناصر يؤثر في عمل العنصرة الأخرى التي لا يبدو أن لها أية صلة بالعنصرة الأولى. وبالنظر في هذه الشواهد كلها يتضح أن نشاط أي عنصرة تتحكم فيه ثلاثة عوامل داخلية هي: «١- التكوين الكيميائي للعنصرة نفسها -٢- النظام التناسلي الذي تعمل الجينات (العناصر) بمقتضاه -٣- ثم موقف الجين في النظام التناسلي. فهذه العوامل الداخلية الثلاثة بالإضافة إلى العوامل الخارجية التي تتكون منها البيئة، هي التي تحدد مجموع خصائص التركيب العضوي التي يمكن وراثتها.

ولهذا السبب وجب أن يعتبر الجين وحدة جزئية لنظام تناسلي حسن ووحدة عاملة في نقل الصفات الوراثية في درجة أعلى في ذلك النظام. وبهذا المعنى لا توجد الجينات بوصفها وحدات فردية ذات صفات وخصائص ثابته، إلا أن وجودها لا يمكن أن ينكر بوصفها وحدات تؤلف جزءًا من كل في نظام أكبر.. وحدات ذات صفات وخصائص يمكن تحديدها إلى حد ما بوساطة ذلك النظام.

فكما أن الجين وحدة، إلا أنه جزء من جماعة من الجينات منظمة تنظيمًا حسنًا، فالكائن الإنساني هو أيضًا وحدة، إلا أنه جزء من جماعة من الكائنات البشرية منظمة تنظيمًا حسنًا، وأي تغيير أو تبديل يطرأ على الجماعة الإنسانية لا بد أن يؤثر فيه.

وفي وسعك أن تجد صراعًا في كل ما يحيط بك، ويمكنك أن تلاحظ أفراد عائلتك، وأصدقاءك وأقاربك وكل من تعرف، وزملاءك في العمل، لترى أتستطيع أن تكتشف واحدة من الخصائص أو السجايا الآتية: المحبة، البذاءة، العجرفة، البخل والجشع، الدقة، السماجة والخرق، القحة وقلة الحياء، الاختيال والغرور، الدهاء والاحتيال، الخزي والخجل، المكر والخبث، الغرور والخيلاء، المهانة والتحقير، المهارة والحذق، الشناعة والقبح، حب الاستطلاع، الجبن، القسوة، عزة النفس والشعور بكراهتها، الختل والخيانة الإسراف والانغماس في اللذائذ، الحسد، الغيرة والحماسة، الأثرة والأنانية، النذير والإفراط، التقلب وعدم الثبات على رأي، الوفاء

والولاء، والاقتصاد والتبذير، الانشراح وخفة الروح، الثرثرة وكثرة الكلام، المروءة والشهامة، الكرم والسخاء، الصدق والأمانة، التردد والارتباك، الهوس، الطيش وقلة الاكتراث، سوء الخلق، الكمال والمثالية، الاندفاع والميل إلى التصادم مع الغير، التكاسل والاسترخاء، الوهن والانحلال، الجرأة وسلاطة اللسان، الشفقة والرحمة، الإخلاص والود، الرقة وصفاء النفس، الاعتلال والاكتئاب، الحقد والميل إلى الأذى، الروحانية والتصوف، الحياء والاحتشام، العناد وصلابة الرأي، التصنع وإظهار الحشمة، الرصانة وهدوء الطبع، الصبر وقوة الاحتمال، التظاهر والعجرفة، الهوى والانفعال، القلق وعدم الاستقرار، الخنوع والاستسلام، التهكم والاستهزاء، السذاجة، التشاؤم والاستيحاش، الهيبة والجلال، الشك والارتباك. العفة وكبح العواطف، الكتمان وصون السر، الحساسية والشعور المرهف، تعاظم محدثي النعمة، الغدر والخيانة، الرقة ولين الجانب، (الهرجلة)، التقلب والتحول، اللدد والميل إلى الانتقام، الفظاظة و الخشونة، الغيرة والتحمس..

فأي خصلة من تلك الخصال، وغيرها من آلاف السجايا الأخرى، يمكن أن تكون تربة ينبت منها صراع ما. ولندع رجلًا شكاكًا ملحدًا يواجه مؤمنًا نذر نفسه للجهاد في سبيل الله لترى لونًا من ألوان الصراع.

والبرودة والحرارة تخلقان صراعًا. وكذلك الرعد والبرق. ويمكنك أن تضع شيئين متضادين وجهًا لوجه لترى صراعًا ناشبًا. ودع كلًا من الخصال المتقدمة تمثل رجلًا لتشهد معارك حامية من مختلف ألوان الصراع حينما يتلاقون:

الشخص الشحيح من الشخص المبذر

وذو الخلق الرفيع، ومن لا خلق له

والقذر، والنقي الذى لا عيب فيه

والمتفائل المستبشر والمشأمة القانط

والرؤوف اللطيف والقاسي المتحجر القلب

والمؤمن الثبت، والمتقلب المتردد

والذكي الألمعي، والغبي الزري

وهادئ الطبع الحليم، والمندفع الأخرق

والبشوش الودود، والمكتب النكد

والسليم المعافي، والذي تسلط عليه وسواس المرض

والضاحك الفكه، والعابس الأنكد

والحساس المرهف الحس، والبليد الميت المشاعر

والرقيق الأنيق، والفظ الخشن

والبسيط السليم الطوية، والحول القلب

والشجاع الجريء، والجبان منخوب القلب

أن جدنا الأعلى، إنسان الكهوف، حينما كان ينطلق ساعيًا وراء طعامه كان يخوض معركة حامية مع عدو سافر خرج يسعى وراء طعامه هو الآخر، فهذا صراع، ومن ثمة كان يضع حياته في كفة ميزان، ولا تنتهي المعركة إلا بموت أحدهما. وهذا هو الصراع الصاعد الذي يتألف من: صراع، وأزمة، ونتيجة.

ومباراة في كرة القدم تمثل لونًا من ألوان الصراع، فكل من الفريقين كفء الفريق الآخر –أنهما مجموعتان قويتان تواجه كل منهما المجموعة الأخرى (ارجع إلى فصل التناسق) ولكن بما أن النصر هو هدف كل منهما فلا بد أن تنشب معركة حامية، لا ينتصر فيها المنتصر إلا بشق النفس.

والملاكمة صراع هي أيضًا. وجميع ألوان الرياضة التي يتنافس فيها المتنافسون هي صراع كلها. وأي شغب ولو كان مشاجرة في غرفة هو صراع أيضًا

وأي مباراة للتفوق بين الأفراد أو بين الأمم صراع كذلك. بل كل مظهر من مظاهر الحياة، منذ أن يولد الإنسان حتى يموت هو صراع في صراع.

وهناك أنواع من الصراع المعقد أشد مما ذكرنا، إلا أنها جميعا تنشب على هذا الأساس البسيط نفسه: هجوم وهجوم مضاد. ونحن نشاهد الصراع الصاعد الحقيقي حينما يكون الخصوم متساوين في القوة تساويًا عادلًا، وليس مما يلذ النفس أو يشوقها أن ترى رجلًا قويًا بارعًا يناضل رجلًا ضعيفًا أخرق فاتر الهمة، أما إذا كان الخصمان متساويين في القوة وكل منهما. كفء لأخيه، سواء في الحلبة الرياضية أو فوق خشبة المسرح، فإن كلًا منهما يضطر إلى بذل كل ما أوتي من قوة ومن حيلة ليتغلب على الآخر. إن كلًا منهما سوف يكشف عن مقدار ما أوتي من مهارة في إدارة المعركة لصالحه، وكيف يعمل ذهنه في الأزمات وأوقات الضرورة، وأي أنواع الدفاع يذود بها عن نفسه، وما مقدار ما أوتي من قوة في الواقع، وهل لديه من القوة المذخورة ما يمكن أن يحشده للدفاع عن نفسه في ساعة الخطر... فها أنت ذا ترى أن هذا الهجوم والهجوم المضاد هما اللذان يتكون منهما الصراع. ونحن إذا حاولنا عزل الصراع والفحص عنه كظاهرة مستقلة لواجهنا خطر الانزلاق إلى تيه مغلق. إذ أنه ليس في هذا العالم شيء أبدًا مبتوت الصلة بما حوله، أو منفصل عن النظام الاجتماعي الذي يعيش فيه، وليس في الوجود شيء يعيش من أجله فقط، بل كل شيء في الوجود مكمل لكل شيء آخر.

وفي وسعنا أن تتتبع جرثومة الصراع في أي شيء وفي أي مكان. وليس كل منا مستطيعًا أن يجيب حينما يسأل عما يطمح إليه في الحياة. ومع ذلك فهو له مطمح من المطامح مهما كان صغيرًا، يطمح إليه في يومه هذا، أو أسبوعه ذاك، أو شهره الذي يعيش فيه، ومع هذا المطمح الصغير الذي يبدو شيئًا لا يعتد به، ربما نشب صراع صاعد، وقد يزداد هذا الصراع خطورة حتى يصل إلى أزمة، ثم يصل

بعد ذلك إلى ذروة يفطر الفرد عندها إلى اتخاذ القرار الذي ربما غير حياته كلها تغييرًا شاملًا.

أن للطبيعة نظامًا محكمًا في توزيع بذور النباتات المختلفة. ولو أن كل بذرة على حدة قد أعطيت الفرصة لكي تنمو وتتطور، ولم تهلك بالأكل أو الفساد أو بأي سبب من الأسباب لكان من الممكن أن يبيد النوع البشري، بل ربما باد النبات كله كذلك.

أن لكل كائن بشري مطمحًا من نوع ما، وهذا المطمح يتوقف على شخصية الفرد. ولو أن مائة شخص لهم مطامح متشابهة فالعجب أن يوجد بينهم شخص واحد فقط تتاح له تلك المجموعة الكاملة من الظروف، في نفسه وفي الدنيا المحيطة به، التي تسمح بتحقيق مطمحه ذاك. وهكذا ترانا نعود إلى الشخصية لتقصي الأسباب التي تجعل أحدنا يصر على الوصول إلى ما يريد، وتجعل الآخر يقعد ويتخاذل..

وليس ثمة شك في أن الصراع إنما ينشأ عن الشخصية. ومقدار الصراع إنما تحدده قوة إرادة الفرد ذي الأبعاد الثلاثة –أي المقومات الثلاثة المعروفة.. وهذا الفرد هو البطل الأول protagonist

والبذرة من البذور قد تسقط في أي نقطة معلومة –لكنها قد لا تنبت بالضرورة. والمطمح قد يوجد في صدر أي مخلوق، ولكن مسألة نباته ونموه أو عدمهما تتوقف ولا بد على حالة صاحب المطمح الجسمانية والاجتماعية والنفسية.

ولو أن كل مطمح يتشهاه كل فرد ويتمناه أتيح له أن يتحقق لكان هذا كفيلًا بأن يغير مصير الإنسانية.

والصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه بكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغًا الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهي بالانفجار.

ولنستعرض مثالًا آخر يرينا كيف ينشأ الصراع ويبرز إلى الوجود وتمثيلية الخلاسي[1] Brass Ankles للكاتب المسرحي د. ب هيوارد Du Bose Heyward تبين لنا كيف نشأ الصراع.

لاري: (الزوج –منذهلًا) أنني ورث (Ruth) لن نحتفظ بهذا الطفل يا دكتور. وأنت بالتأكيد لا تحسبنا نحتفظ بطفل زنجي كهذا في عائلتنا

الدكتور وينريت: هذا طبعًا هو شأنكم أنتم.. شأنك أنت ورث ومع هذا.. فهو ابنكما.

لاري: ابني!.. زنجي أسود.

ولاري هذا هو الشخصية الأولى بين أعيان مدينة صغيرة، وهو يناضل في سبيل عزل البيض عن السود. وهو من المؤمنين بأن قطرة واحدة من دم أسود تجعل الإنسان غير جدير بمخالطة البيض.. فما العمل الآن وقد وضعت امرأته طفلًا أسود اللون؟ أن هذه مأساة شنيعة وأية مأساة.. أن المدينة لو علمت بهذا لاتخذت منه مادة لسخريتها طول الحياة. فهذ؛ صراع خطر كله حرج ولا شك. وسيضطر لاري إلى اتخاذ قرار والقطع برأي، ما في هذا ريب. فإما أن يعترف بالابن بصفته أباه، وأما أن ينكر أبوته له.. ولكنا إلى الآن لا يهمنا ما سوف يحدث، والذي نريده ونرغب فيه هو تتبع منشأ هذا الصراع... أن الذي نود معرفته الآن هو كيف تظهر أنواع الصراع المختلفة إلى الوجود.

---

(1) ارجع إلى ملخصها في أخر الكتاب.

يقول المؤلف:

إن لاري في حوالي الثلاثين من عمره. وهو طويل ممشوق القامة، حسن المنظر، ذو شعر أشقر وبشرة ناصعة. وإشاراته السريعة العصبية تدل على طبيعته الشديدة التوتر السريعة الانفعال.

ونستطيع أن نقول أنه كان شخصًا كسولًا قبل أن يتزوج. وكان النساء يتوددن إليه.. وربما كانت له معهن جولات ومغامرات. ولكن فتاة واحدة من بينهن جميعًا، تدعى رث وهي حفيدة جون تشالدن، كانت تختلف عن نساء القرية جمالًا وفتنة، استطاعت أن تملك على لاري فؤاده وتسحر لبه بمحاسنها الطاغية، وسمرتها الآسرة.. وكانت في أول أمرها لا تحفل بلاري ولا تعيره التفاتة بالرغم من إصراره المتصل على مغازلتها، وتفننه في استرضائها حتى أفلح آخر الأمر في اجتذابها إليه.. ورضيت أن تتزوجه.

فهل في ذلك كله أي دليل على أن صراعًا سوف ينشب؟ أجل.. أن ثمة أدلة كثيرة إلا أنها أدلة لم تكن تعني شيئًا لو أن مكان القصة كان نيويورك، وليس هذه القرية.. وأرجو إلا تنسى الأهمية الحيوية لمكان الرواية.. و سنعرف ذلك فيما بعد.

وأعود فأذكرك مرة أخرى بصفات لاري الجسمانية: أنه حسن المنظر ورجل ذو غزوات نسائية، وله باع طويل في ذلك. وإلا لمارضى مطلقًا أن يتزوج رث ولما حدثت هذه المأساة. ولما حدثت هذه المأساة.

والآن.. إلى البيئة.. وإلى زمن الحادثة.

لقد وقع هذا الحادث بعد الحرب الأهلية الأمريكية بجيلين. وكان الزنوج يعيشون في البلدة، كما كان يعيش فيها الخلاسيون المخلطون Brass Ankles وذوو البشرة السمراء الذين كانوا يعدون بيضًا. وكان ثمة عدد لا بأس به من الأسرة الطيبة المحترمة الأميل إلى البياض، ممن كان طبيب المدينة يعرف أرومتهم الزنجية،

لأنه هو السبب في ظهورهم وبروزهم في هذا الصقع من أصقاع العالم الجديد.. ولهذا كان هو الشخص الوحيد الذي يعرف عنهم كل شيء. لقد كان يعلم أن شيئًا من دماء الزنوج يجري في عروق رث، وأن تكن امرأة منظورًا إليها بوصفها في عداد البيض. ولرث ابنة تبلغ من العمر ثماني سنوات. بيضاء اللون. أما طفلها الثاني فواحد من أولئك الذين تظهر فيهم خصائص الأجداد.. الأجداد الزنوج طبعًا..

وكون رث سيدة حسناء، وسيدة من سيدات المجتمع عامل مهم أيضًا في الصراع الذي سينشب قريبًا.

لاري: لقد كنت أقسم دائمًا بأنني متزوج من سيدة مجتمع.. ولم أكن انتظر قط تلك المفاجأة..

ويقول في مناسبة أخرى:

لاري: وأنا مدين بهذا كله لك.. إنني لم يكن لي مطمع قط قبل أن أتزوجك.

إن لاري الآن صاحب محل تجاري كبير ناجح، والفضل في ذلك راجع إلى تأثير رث. لقد جذبهما تكوينهما الجسماني كلًا منهما إلى الآخر. والبيئة هي التي جعلت لاري ما هو.. أعني: رجلًا بليدًا.. متعجرفًا.. فاسدًا والبيئة أيضًا هي التي جعلت رث امرأة مبجلة.. يكلمها الناس حين يكلمونها برقة ونعومة. وكانت رث بالقياس إلى لاري امرأة مثالية وكان هو بالقياس إليها طفلًا. وكان هو يستظرف شرفها وعزة نفسها ويكبر من شأنهما، وذلك لأنه هو نفسه لم يكن له شرف، ولا مثقال من عزة النفس. أما أحواله من الطيش والتهور فكان لها في نفسها لذة أي لذة، كانت هي نفسها تفتقر إلى اليسر ورخاء البال. وكان حبه العظيم لها يطمئنها على أنها سوف تخلق منه رجلًا.

ونعود إلى البيئة مرة أخرى فنذكر أنها مدينة صغيرة أو قرية كبيرة تسكنها قلة من شباب القوم. ولو قدر أن يكون بالمدينة عدد كبير من البنات لكان محتملًا إلا

يتزوج لاري رث. ولكن الذي حدث هو عدم وجود هذا العدد الكبير من البنات... وها هو ذا قد تزوج رث. وها هو ذا سعيد كل السعادة بالزواج منها. ومنذ أن تزوجها وهو يزداد كل يوم طموحًا.. وجميع الأهالي يحبونه، ويودون أن يكون عمدة لجماعتهم الناشئة.

آجنس (إحدى الجارات): أن زوجي لي يقول أنك قد قدمت القضية المرفوعة على أطفال جاكسون إلى مجلس الإشراف التربوي بالفعل. وأنت تعلم أن لي نصيبًا كبيرًا أقوم به في ذلك الموضوع. فأنا لو لم أستحثه لما تحرك وما اهتم للمسائلة. اسمع.. إنه إذا كان ينتظر مني أن ألد له أطفالًا فيجب عليه أن يعلم أنهم يستطيعون الذهاب إلى المدرسة دون أن يجلسوا بجوار أطفال نعلم جميعًا أن دماء الزنوج تجري في عروقهم.

لاري: (بصوت متعب) نعم يا اجنس.. نعلم أن لك نصيبًا كبيرًا في هذا تقومين به.

فهذا الحوار يدل على أن شعورًا عدائيًا ضد الزنوج كان سائدًا في المدينة وكان هذا الشعور يضطر لاري إلى مجاراته فيقف ضد الزنوج هو أيضًا. وهو يدلنا كذلك على أن لاري كان صاحب الزعامة في البلدة، كما يدلنا على رغبته في أن يظل صاحب هذه الزعامة من أجل حبه لرث. وهكذا نراه يشطح وينبح مع تلك الجماعة ليشعل الصراع الوشيك الحدوث ويزيده خطورة ولهيبًا.. الصراع الذي سوف يسحقه.

وعلى هذا النحو يتضح لنا أن الصراع ينبع بالفعل من الشخصية مهمًا بدا لنا الأمر غير ذلك. وأننا أذا أردنا أن نعرف بناء هذا الصراع وجب علينا أولًا وقبل كل شيء أن نعرف الشخصية نفسها. ولكن لما كانت الشخصية تتأثر بالبيئة. فيجب أن نعرف هذه البيئة أيضًا. ولقد يبدو أن الصراع منشأ بطريقة تلقائية من سبب واحد لا

غير.. ولكن هذا لا نصيب له من الصحة، إذ أن أسبابًا كثيرة معقدة متداخلة بعضها في بعض هي التي تولد نوعًا واحدًا من الصراع لا شأن له بأي صراع آخر..

٣ - السكون -(الصراع الساكن)

أن الشخصيات التي لا تستطيع الحسم في الأمور، أو التي لا تستطيع أن تتخذ قرارا في المسرحية التي تعيش فيها تكون مسئولة دائمًا عن سكون الصراع في تلك المسرحية –والأجدر بنا أن نوجه اللوم على الكاتب المسرحي

نفسه الذي يختار لمسرحيته مثل هذه الشخصيات. وأنت لا تستطيع أن تنتظر صراعا صاعدا من رجل لا يريد شيئا ولا يعرف ماذا يريد.

والشيء الساكن يعني الشيء الذي لا يتحرك، الشيء الذي لا يبذل جهداً ولا يبدي قوة من أي لون. ولما كان غرضنا هو المضي في تحليل مفصل للأشياء التي تجعل الفعل المسرحي فعلا ساكنا، فيجب أن نبين هنا بالذات أنه، حتي أشد أنواع الصراع سكونا، له حركة ولابد ... حركة من أي نوع .. وذلك لأنه لا يوجد شيء في هذا الوجود يكون ساكنا سكونا مطلقا والشيء الميت، والذي لا أثر للحياة فيه، هو شيء ممتلئ بالحركة التي لا تستطيع العين المجردة أن تراها. والموقف الميت في رواية من الروايات هو أيضا ملئ بالحركة، إلا أنها حركة يبلغ من بطئها أن يخيل إلينا أنها هي السكون بعينه.

وليس من أنواع الحوار، حتي أشدها عبقرية، حوار يمكن أن يحرك المسرحية إلى الأمام إذا لم يكن من هذا النوع الذي يدفع الصراع ويتقدم به باستمرار. والصراع وحده هو الذي يستطيع أن يتولد عنه صراع آخر. والصراع الأول يصدر عن إرادة واعية تجاهد في الوصول إلى الهدف الذى تحدده المقدمة النطقية للرواية.

وكل مسرحية لا يمكن أن تشتمل على أكثر من مقدمة منطقية كبري واحدة، ولكن كل شخصية من شخصياتها تكون لها مقدمتها المنطقية الخاصة .. أو فكرتها الأساسية التي تتصارع وتصطدم بأفكار الشخصيات الأخرى، والتيارات المختلفة ما ظهر منها وما بطن لا بد أن تتعارض وتتضارب لكنها جميعا يجب أن تتقدم بموضوع الرواية الأساسي. أعني بمقدمة المسرحية أو فكرتها الرئيسية.

إن المرأة إذا أدركت مثلا أن حياتها حياة مجدبة، وهي لا تني تزفر وتتأوه، وتذرع غرفتها رائحه جائية، لكنها لا تصنع شيئا، فإنها تكون شخصيةساكنة. وقد يضع الكاتب المسرحي في فمها أشد أنواع الكلام إزعاجا وأكثرها إثارة ومع هذا فهي تبقي شخصية عاجزة ساكنة، والحزن وحدة لا يكفي لخلق الصراع .. والكفيل بذلك هو وجود إرادة يمكنها أن تصنع شيئا إزاء المشكلة.

وإليك مثلا طيبا عن أحد ألوان الصراع الساكن:

هو: هل تحبينني؟

هي: أوه .. لست أدري.

هو: هل تستطيعين أن تفكري في ذلك ؟

هي: سأفكر.

هو: متي؟

هي: أوه ... حالا.

هو: حالا متي؟

هي: أوه ... لست أدري.

هو: هل ساعدك في ذلك؟

هي: هذا قد لا يكون ظريفا أليس كذلك؟

هو: كل شيء ظريف في دولة الحب ولا سيما إذا استطعت إقناعك بأنني الرجل الوحيد الذي تريدين.

هي: وكيف يمكنك أن تفعل هذا؟

هو: قبل كل شيء أقوم بتقبيلك.

هي: أوه ... إنني لن أمكنك من ذلك حتي تتم خطبتنا.

هو: إنك إذا لم تدعيني أقبلك .. فكيف بالله عليك تعرفين إذا كنت أحبك أم لا ؟

هي: أعرف ذلك إذا أحببت صحبتك.

هو: وهل تحبين صحبتي؟

هي: أوه ... لست أدرى ... ولكن.

هو: هذا ينهى الموضوع.

هي: وكيف

هو: لقد قلت

هي: قد أعرف فيما بعد كيف أحب صحبتك ... ولو ...

هو: وكم يستغرق ذلك منك؟

هى: ومن أين لى أن أعرف؟

وهكذا تستطيع المضي في هذا الحديث إلى ما لا نهاية. ومع هذا فلن يمكن أن يطرأ أي تغيير أساسي أو ذي فيمه في هاتين الشخصيتين .. حقيقة أننا نلمس وجود صراع .. لكنه صراع فاتر ساكن. أنهما يقفان عند المستوى نفسه الذى بدآ منه. ويمكننا أن نعزو هذه الحال من السكون إلى سوء التناسق وإقامة

التوازن بين الشخصيات. فهاتان الشخصيتان من نمط واحد – وليس في أي منهما تلك الإرادة المؤمنة الملتهبة المقتنعة بحبها، حتى الرجل نفسه الذى يستميل المرأة ويتودد إليها في ذلك الحوار ينقصه الأقدام .. تنقصه العقيدة العميقة المصممة بأن هذه هى المرأة الوحيدة التي يريد أن تكون زوجة له. إنهما يستطيعان المضي فى هذا زمانا طويلا .. وقد يفترقان، وقد يتخذ الرجل قرارا ما آخر الأمر .. ولكن الله وحده يعلم أي شيء يكون هذا القرار.والذى يهمنا هو أن نقول أنهما بحالتهما هذه لا يصلحان للتأليف المسرحي .. وإلا كانت اختيارا سيئا.

أن الصراع الصاعد لا يمكن أن يوجد ما لم يتوافر الهجوم والهجوم المضاد. لقد بدأت المرأة فى هذا الحوار من قطب "الشك وعدم اليقين" فلما انتهت إلى القطب الآخر كانت لاتزال فى موقفها نفسه. والرجل أيضا .. لقد بدأ من قطب "الأمل والرجاء" فلما انتهى إلى القطب الآخر كان لا يزال فى موقفه الأول.

إنه إذا بدأت شخصية من الفضيلة والنبل ثم انتهت إلى الرذيلة والانحطاط فلننظر إلى الخطوات التي تقع بين هاتين المنزلتين والتي تسلكها تلك الشخصية

١– تكون الشخصية أولا شخصية فاضلة (عفيفة نقية)

٢– مخيبة الآمال محطمة (كلما قامت بمسعى حميد أخفقت)

٣– يبدأ سيرها يعوج (تسلك مسلكا غير محمود)

٤– تزداد انحرافا (تأتى الأفعال الشائنة فى غير احتشام)

٥– يختل اتزانها(ويصعب كبح جماحها أو السيطرة عليها)

٦– تنهتك وتندفع فى طريق الخلاعة (وتصبح فاجرة داعرة)

٧– تصبح شريرة باغية (سافلة الخلق وتعسة)

فإذا وقفت الشخصية عند الخطوة الأولى أو الثانية، ثم ظلت متوقفة فيها

مدة طويلة قبل انتقالها إلى الخطوة التي تليها، فإن الرواية تصبح رواية ساكنة. ومثل هذا السكون يحدث عادة حينما تفتقر الرواية إلى قوة دافعة هى المقدمة المنطقية طبعا.

***

وإليك مثالا جيدا لمسرحية (ساكنة) هى رواية فرحة العبيط. Idiot's Delight[1] للكاتب روبرت أ. شرود. وبالرغم من أن المغزى الأخلاقي لهذه الرواية مغزي حميد، وبالرغم من أن الكاتب رجل معروف طائر الذكر. فروايته هذه مثال فريد للطريقة التي يجب ألا تكتب المسرحيات على نسقها.

إن المقدمة المنتقية لهذه الرواية هى:

هل أصحاب مصانع الأسلحة مثيرون للشغب والحروب؟

المؤلف يقول: نعم.

والمقدمة كما ترى مقدمة مشئومه .. وسطحية. إن للرواية اتجاهها، ولكن فى اللحظة التي يختار فيها المؤلف طائفة صغيرة منعزلة كعدو رئيسي للسلام نراه ينكر الحقيقة وينفيها. وهل يمكننا القول بأن الشمس هى المسئول الوحيد عن المطر؟ وأنها مصدره الذى لا مصدر له غيره؟ كلا بالطبع. فمن المحال أن يكون ثمة مطر لو لم تكن ثمة بحار ومحيطات وعوامل أخرى. وبالمثل لا يمكن أن يتسبب صناع الأسلحة في إثارة الشغب والمتاعب لو أن العالم متمتع برخائه الاقتصادي وبكفايته من حاجياته. ثم إن صناعة الأسلحة هي فرع من النزعة العسكرية وقلة الأسواق الداخلية والخارجية ومشكلة التعطل عن العمل الخ ... ومع أن المستر شرود يتحدث عن الشعب في الملحق الذي أثبته في آخر روايته المطبوعة إلا أنه بكل أسف أهمل الحديث عن هذا الشعب في الرواية نفسها.

[1]) ارجع إلي مجمل الرواية فى آخر الكتاب

إن الرواية بم تتعرض للشعب بخير أو شر، لقد أهملته إهمالا عجيبا، كأن الناس همل لا شأن لهم بالموضوع. فنحن نرى المستر ويبر، هذا الرجل المشؤوم صاحب مصانع السلاح يتبجح قائلا أنه لن يستطيع بيع أسلحته إذا لم يكن لها مشتر. وهذا صحيح ولكن اللغز ليس في بيع الأسلحة، إنما اللغز هو في الإجابة عن هذا السؤال. لماذا يشتري الناس الأسلحة؟ ومستر شرود لم يكن لديه ما يقول في هذا، وذلك لأن مقدمته المنطقية أو فكرة روايته الأساسية فكرة سطحية، ولأن شخصياته أصبحت لهذا السبب صورا شمسية ملونة لا أكثر.

إن الشخصيتين في روايته هما هري Harry وايرين. وهري ينتقل من القسوة والصلابة إلى الإخلاص وعدم الخوف والموت. أما ايرين فتبدأ من الانحلال الخلقي ثم تنتهي إلى الذروة الرفيعة نفسها التي انتهى إليها هري.

أننا لو فرضنا وجود ثماني خطوات بين هذين الطرفين – أو القطبين لرأينا أن الشخصيتين بدأتا الخطوة الأولى، ثم تلكأتا فيها فصلين ونصف، ثم إذا هما يقفزان، أو يثبان الخطوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة والسادسة. كأنهما لم تكونا موجودتين قط. ثم إذا هما تبدآن المرور بالخطوتين السابعة والثامنة في خلال الجزء الأخير من الرواية:

وهكذا نرى الشخصيات تتحول نائمة حالمة فتخرج ثم تدخل، وليس لها هدف، وكأنها تسعى إلى غير غاية، ولا يدفعها دافع إلى شيء معين. أنها تدخل المنصة. وتقدم نفسها للجمهور ثم إذا هي تخرج ثانية، لا لشيء إلا لأن المؤلف يريد أن تحل شخصيات أخرى محلها. ثم تعود فتدخل ثانية لغرض تافه مصطنع، فتذكر لنا ما يدور برأسها من أفكار وما يخامرها من مشاعر ثم إذا هي تأخذ بعضها وتعطيينا (عرض قفاها) لكي تدخل إلينا شرذمة أخرى لتفعل ما فعلت الأولى.

إن شيئا واحدا هو الذي نرجو أن يوافقنا النقاد على وجوده في المسرحية: وذلك هو وجوب اشتمالها على الصراع ... ومسرحية Idiot's Delight لا تشتمل

إلا على القليل الأقل من هذا الصراع وفي أماكن منها متفرقة ونادرة. والشخصيات لا تتحدث إلا عن نفسها بدلا من أن تتصارع فيما بينها، وهو ما يناقض كل مقاييس التأليف المسرحي السليم، ومما يؤسف له شديد الأسف أن نرى هري هذا الشخص اللطيف الظريف المهذب، وايرين هذه السيدة ذات الماضي المفعم بالأحداث المتنوعة، لا ينتفع بهما المؤلف على النحو المفيد الذي ينبغي. وإليك بعض المقتطفات التي تؤيد ما نذهب إلية:

دن: إنه مكان بديع هو أيضا.

تشري: إلا أنني بلغني أنه أصبح مكانا مزدحما الآن – إننا .. زوجتي وآنا – كنا نأمل أن تكون الدنيا أهدأ هنا.

دن: على كل .. إنها هادئة هنا الآن.

(فأين الصراع في هذا؟؟)

ثم ننتقل إلى الصفحة الثانية والثلاثين فنجد أن الشخصيات لا تزال تدخل وتخرج بلا غرض ولا هدف. فهذا كورلي يدخل ثم يجلس .. ثم يدخل خمسة من الضباط ليتحدثوا بالإيطالية حديثا لا نفهمه. ثم يدخل هري فيتحدث إلى الطبيب حديثا عاما ليس له صلة بالرواية .. فإذا خرج الطبيب راح هري يتحدث إلى كولري. ولا تكاد تمضي لحظات حتى نسمع كولري ينادي هري بدون مقدمات ولا سبب ظاهر، فيلقبه بلقب زميل أو رفيق. ويقول لنا المؤلف عن كولري حينما يدخل: " أنه راديكالي اشتراكي متطرف" في حين يلاحظ الجمهور أنه ليس إلا مجنونا مأفونا إذا استثنينا بعض اللحظات القليلة العابرة التي يكون فيها شخصا معقولا سليم التفكير. فلماذا يظهره المؤلف مجنونا هكذا؟ لعل السبب هو ما يبدوا من كونه راديكاليا اشتراكيا متطرفا، وأن جميع المتطرفين من الحزب الراديكالي الاشتراكي هم مجانين في نظر المؤلف. وسنرى أنه سوف يقتل فيما بعد لزرايته بالفاشستبيين ... لكننا نسمعه الآن يتحدث مع هري عن الخنازير والسجابر والحرب حديثا فارغا لا صلة له بموضوع المسرحية، والأدهى كمن هذا أننا نسمعه يقول .. وهو

هذا الاشتراكي: "تذكر أن هذه ليست سنة ١٩١٤ – وتذكر أنه منذ هذا التاريخ قد ارتفعت أصوات جديدة ترددت أصداؤها في العالم – أصوات عالية مدوية .. وحسبي أن أذكر منها صوتا واحدا ليس غير .. ذاك هو لبنين .. نيكولاي لبنين". ولما كان هذا الاشتراكي الراديكالي المتطرف رجلا مجنونا، ولما كان زملاؤه أصحاب الشخصيات الأخرى في الرواية يعاملونه على هذا الوضع، فقد يعتقد الجمهور أن الشخص المقصود هنا هو شخص آخر .. شخص اشتراكي راديكالي متطرف آخر (شخص اشتراكي راديكالي مجنون.) وهنا يشرع كورلي فيتحدث عن الثورة بتلك المثالية الباطلة، عديمة النفع، موجها حديثه إلى هري الذي لا يدري شيئا عما يستمع إليه من حديث، إلا أن هذا إن دل على شيء، فهو إنما يدلك على مبلغ جنون هؤلاء الاشتراكيين الراديكاليين المتطرفين.

ثم ننتقل إلى الصفحة الأربعين .. لنرى أننا لا نزال نشهد هيئة الشخصيات المسرحية تتناوب الدخول والخروج. وها هو ذا الدكتور ينعي حظه التعس الذي يحتجزه هنا. أنهم لا يفعلون شيئا إلا أن يشربوا ويتحدثوا .. أو يثرثروا بمعنى أصح .. وبالرغم من أنواع الصراع .. حتى الصراع الساكن، بل أننا لا نلمح أي أثر لأي نوع من أنواع الصراع .. حتى الصراع الساكن، بل لا نرى أثرا لأي شخصية محددة بارزة المعالم .. إذا استثنينا شخصية هذا الاشتراكي المجنون الذي أشرنا إليه.

ثم ننتقل إلى الصفحة السادسة والستين .. متأكدين أننا سوف نعثر بنصيب من الفعل action بعد هذا الجزء الأكبر من الفصل الأول .. فاسمع يا سيدي:

ويبر: ألك في شيء من الشراب يا ايرين؟

ايرين: كلا ... أشكرك.

ويبر: ألك في كأس يا كابتن لوكيسرب؟

الكابتن: شكرا. براندي بالصودة يا دميستي.

دميستي: سمعا سيدي السنيور.

بيب: (صارخة) ادنا .. إننا سنتناول كأسا

(ادنا داخلة)

وبير: لي أنا ... يا شنزانو.

دمستي: أجل يا سيدي (ثم يذهب إلى اليسار).

الدكتور: هذه كلها أمور لا يقبلها العقل.

هري: ومع هذا يا دكتور فإنا لا أزال متفائلا – (وينظر إلى تيرين) ليتغلب على الشك – أننا في خلال هذه الليلة – وحينما ينبثق الفجر .. سنرى عودة الضوء مرة أخرى ... ضوء الحق (وهنا يلتفت إلى شيرلي) هلمي يا حبيبتي هلمي نرقص. (يرقصان)

(ستار)

ونفرك أعيننا .. ولكن هذا لا يغير من الأمر شيئا .. فهذه نهاية الفصل الأول. فلو أن كاتبا مسرحيا ناشئا، لا كاتبا كبيرا كالمؤلف، جرؤ على أن يتقدم بروايته هذه إلى مدير أية فرقة من الفرق لعض نفسه لخطر القذف به وبروايته إلى عرض الطريق. أن الجمهور لا يمكن إلا أن يشاطر هري وتفاؤله إذا كان لا بد له من احتمال ما تجرعه من تلك الجرعة من المرارة واليأس وخيبة الأمل.

أن شرود لابد أن يكون قد شهد أو قرأ مسرحية " خاتمة المطاف؟ Journey'd End التي يجلس الجنود فيها على أحر من الجمر وهم ينتظرون هذا الانتظار الطويل الذي أرهق أعصابهم .. جاثمين في خنادقهم في الخطوط الأمامية من جبهة القتال قبل أن يقذف بهم إلى المعركة .. والناس في مسرحية فرحة العبيط Idiot's Delight ينتظرون الحرب أيضا ... إلا أن ثمة فرقا شاسعا بين الحالتين .. فنخت في مسرحية نهاية المطاف نشهد شخصيات حية من لحم ودم، نحسها ونعرفها. وهم يبذلون كل ما في وسعهم للاحتفاظ بروحهم المعنوية، وتأجيج جذوة الشجاعة في نفوسهم ونحن نحس .. وندرك .. أن "الدفعة الكبرى" قد تأتي في أي

لحظة، وأنهم لا يملكون من أمرها شيئا، ولا يملكون من أمر أنفسهم شيئا كذلك، وليس لهم إلا أن يخوضوا غمرة الحرب ويموتوا. أما في "قرحة العبيط" فالشخصيات لا تواجه خطرا داهما أو وشيك الوقوع.

ونحن لا يساورنا أي شك في أن شرود كانت تحدوه أطيب النوايا وأحسن المقاصد حينما كان يكتب مسرحيته هذه .. ولكن النوايا الطيبة وحدها لا تكفي.

إن أعظم اللحظات المسرحية المؤثرة (الدرامية) في المسرحية هي في فصلها الثاني وهي تستحق من نظرة نلقيها عليها. لقد سمع كولري من رجل ميكانيكي: قد يكون مخطئا فيما قال، أن الإيطاليين قد قذفوا باريس بالقنابل. وبذهب هذا النبأ بلبه فيصيح:

كولري: عليكم لعنة الله أيها السفاحون

القائد والجند (يثبون واقفين): سفاحون!

هري: والآن اسمع أيها الزميل ..

شيرلي: هري .. ليس لك شأن بهذه المشكلة

كولري: هل ترون أننا نقف يد واحدة .. فرنسا وإنجلترا وأمريكا. حلفاء!

هري: اسكت. فرنسا؟ صحيح .. مضبوط يا كابتن .. إن في وسعنا معالجة هذا الأمر

كولري: إنهم لا يجرؤون أن يحاربون إنجلترا وفرنسا مجتمعتين. أنهما تمثلان الديموقراطيات الحرة ضد الطغيان الفاشي.

هري: والآن .. بالله عليك خل عنك هذا التذبذب.

كولري: إن إنجلترا وفرنسا تحاربان في سبيل آمال الإنسانية (.١)

هري: منذ لحظة واحدة كانت إنجلترا جزارا في ملابس السهرة، والآن. نحن حلفاء

كولري: إننا نقف جنيا إلى جنب .. جنبا إلى جنب إلى لأبد.

(ثم يتجه نحو الضباط)

إن المؤلف يجعل هذا الشخص التافه الذي يستحق الرثاء يتجه إلى الضباط الإيطاليين .. إنه يخشى ألا يستاؤوا، وفي هذه الحالة ينهار المشهد المسرحي المؤثر كله .. ولهذا يتجه هذا الحقر الأبله نحو الضباط.

كولري: قاتلكم الله ولعنكم .. ولعن الأشرار الحقراء الذين بعثوا بكم في مهمة الموت هذه

الكابتن: إن لم تخرس أيها الفرنسي فسنضطر إلى القبض عليك. فهذه هي الخطوة الأولى نحو الصراع. وليس من العدالة طبعا محاربة رجل معتوه، ولكن هذا خير من لا شيء

هري: عفوا يا كابتن .. إن مستر كولري من أنصار السلام. وهو في طريقه إلى فرنسا ليضع حدا لهذه الحرب.

كولري (إلي هري): أنا لم أوكلك لتتكلم نيابة عني ... وأنا أهل لكي أقول ما أعتقد .. وما أقوله هو: لتسقط الفاشستية!

ولا يكاد يقول هذا حتى يرموه بالرصاص طبعا. أما الآخرون فيشرعون في الرقص مدعين أنهم لم يتأثروا بما حدث. لكنهم لا يستطيعون استغفالنا.

وفي إحدى النقط نسمع ايرين وهي توجه خطبة بارعة إلى أشيل. ولكن قبل هذه النقطة – ثم بعدها – لا شيء!.

وإليك مثالا آخر أقل من المثال السابق وضوحا علي الصراع الساكن في مسرحية نول كوراد: خطة العيش Design for Living

فهذه جيلدا قد أخذت تتقلب بين حبيبين إلى أن تزوجت من صديق من أصدقاء الحبيبين. وهكذا يكون الرجال الثلاثة أصدقاء تربط بينهم حبال المودة حتى تتزوج جيلدا ثالثهم .. ويأتي الحبيبان ويطلب كل منهما يد جيلدا، فيغضب الزوج طبعا .. والآن .. ها هي ذي الشخصيات الأربعة مجتمعة في نهاية الفصل الثالث.

جيلدا (في رقة): ثم ماذا إذن؟

ليو: صحيح .. ثم ماذا إذن

جيلدا: ما الذي سوف يحدث يا ترى؟

أوتوا: توازن اجتماعي مرة أخرى! يا إلهي! يا إلهي! يا إلهي!

جيلدا: تعرفان أنكما كليكما تبدوان شخصين غريبين وأنتما بالبيجاما.

أرنست (الزوج): لا أعتقد أنني بلغت هذا الحد من السخط والغيظ قط فيما سلف من حياتي كلها.

ليو: إن هذا يضجرك ويكدر مزاجك يا أرنست. ألاحظ هذا حقا. أنا آسف.

أوتوا: أجل .. كلانا آسفان يا أرنست

أرنست: أحسب أن غطرستكما مما لا يطاق. وأنا لا أدري ماذا أقول. ولا ماذا أصنع. إنني في منتهى السخط. جيلدا .. أرجوك .. قولي لهما ينصرفان بالله عليك.

جيلدا: إنهما لن ينصرفا ولو قلت لهما حتى اختنقت من كثرة القول

ليو: هذا صحيح .. صحيح جدا ..

أوتوا: لن نخرج إلا معك.

جيلدا (مبتسمة): هذا جميل منكما .. ظريف من كليكما

وهكذا لا نلاحظ أي تطور واضح في الشخصية .. ومن هنا كان الصراع راكدا .. ساكنا. إن أية شخصية من الشخصيات إذا فقدت حقيقتها لأي سبب من الأسباب، فإنها تصبح عاجزة عن خلق الصراع الصاعد. الصراع الذي يزداد شدة باستمرار.

إننا إذا أردنا أن نصور شخصا ثقيل الظل، فليس من الضروري أن نضجر جمهور النظارة ونمل نفوسهم. كما أنه ليس من الضروري أن نكون سطحيين لكي نصور شخصية سطحية وواجبنا هو أن نعرف الدوافع التي تحرك الشخصية وتحفزها إلى العمل حتى إذا كان الشخص نفسه لا يدري هذه الحوافز. وواجب المؤلف ألا يكتب كتابة فارغة تافهة لكي يصور شخصا يحيا حياة فارغة تافهة .. ولن يستطيع أي سفسطة أن تصور لنا تلك الحقيقة أبدا ...

جيلدا (في رقة): ثم ماذا إذن؟

إن هذه العبارة التي تقولها جيلدا: ثم ماذا إذن. تعني بقولها: ماذا سوف يحدث في هذه الآونة؟ وليس أكثر من ذلك. أنها لا تشتمل على شيء من التوجس أو الإثارة أ، السخط، أو الهجوم الذي يؤدي إلى الهجوم المضاد بل هي عند

جيلدا نفسها .. هذه الفتاة السطحية القليلة الغور .. عبارة لا تأثير لها على الأطلاق .. ومن هنا، فهمى تحصل على الإجابة الصحيحة: صحيح .. ثم ماذا إذن؟

إن إشارة جيلدا لو كانت تشعرنا بأي حركة لو ضفيفة، فإننا لا نستشعر أي حركه على الإطلاق في رد ليو الرد الذى لا يفشل في قبول التحدي البسيط الذي توجهه إلية جلدا فحسب: بل يترك إشارة جيلدا كما هي ويترك الموقف راكدا هامدا لا حركة فيه. والستر الذي يلى هذا الرد ستر تهكمي إلى أن عبارة: يا إلهى ؟ هذه التي تتكرر ثلاثة مرات لا يمكن إلا أن تكون تحدى فقط، بل هي تسليم بعجز المتكلم عن معالجة الموقف، وإذا ساورك الشك في هذا، فما عليك إلا أن تقرأ الصف الذي تلا ذلك والذى تقول فيه جيلدا:

"تعرفان أنكما كليكما تبدوان شخصين غريبين وأنتما بالبيجاما" ولعل تهكم أوتوا مر دون أن يحس به أحد: وجيلدا نفسها لم تتأثر به: وهكذا أبت المسرحية أن تتحرك خطوة.

إن أقل ما كان يستطيع المؤلف عملة في هذه النقطة هو أن ينتحي ناحية أخري من شخصية جيلدا. لقد كان خليقا بنا أن نرى الدافع لجلدا على حبها الحياة ولثرثرتها التي لا تنقطع، ولكننا لا نجد شيئا إلي شروحا وتعليقات سطحية– وهو ما ينتظر من مثل هذه الشخصيات التي لا تزيد على كونها أبوقا يرسل بها المؤلف.

أرنست: (الزوج) لا أعتقد أني بلغت هذا الحد من السخط والغيظ قط فيما سلف من حياتي كلها.

إن أي شخص يقول مثل هذا الكلام هو شخص لا ضرر منه. إنه يستطيع أن يعوى ويعول كما يحلو له. إلا أنه لا يستطيع أن ينقص من الرواية شيئا أو يزيد

شيئا: فوجوده وعدمه سيان. وتعجبه لا يمكن أن يزيد من توتر الموقف أو تحرجه. وحيث لا يوجد التهديد لا يوجد الفعل .. وأنت إذا سألت عن الشخصية الضعيفة ماذا تكون قيل لك أنها هي هذا الشخص الذي لا يستطيع لأي سبب من الأسباب أن ستخذ قرارا في موضوع ما.

ثم هذا السطر:

ليو: إن هذا الذي يضجرك ويكدر مزاجك يا أرنست. ألاحظ هذا حقا. أنا آسف.

إنه سطر ينطوي على شيء ما – إثاره من فتور المهمة. أن ليو لا يتعرض بسوء لأرنست، ولكن يبقى مع ذلك حيث هو. وبعد هذا يتدخل أوتوا ليؤكد لأرنست أنه هو أيضا آسف. فإذا كان في هذا ما يضحك – أو قل – ما يؤسف فذاك أن مثل هذا الاتجاه، في الحياة، ربما كان اتجاها بهيميا أو خاليا من الشعور. أن صاحب الشخصية الذي يستطيع استعمال مثل تلك الفكاهة وأن يكون بطلا في الوقت نفسه لم يوجد بعد، وهو إذا وجد فلن يكون في وسعه أن يخلق في المسرحية أي صراع.

أما كلمة أرنست التالية فهي كلمة موحية. فالخصم يسلم بأنه لا يستطيع أن ينهض بأي نوع من القتال، وبأنه يجب أن يلجأ إلى الهدف (وهو هنا جيلدا) لكي ينهض بعبء المعركة بالنيابة عنه. وجيلدا أو توا وليولا يريدون وليس ثمة أي أنسان يريد أن يعمل شيئا حتى أن يحاول إيقافهم. وقد يكون هذا شيئا مضحكا في شجار بين طرفين، لكنه ليس هذا النوع من الصراع الذي لا غناء عنه في المسرحية.

إنك إذا أعدت قراءة هذه القطعة المقتبسة من الحوار فستلاحظ أن منه، وأن الحركة كانت شيئا مهملا وبخاصة إذا تذكرت أن الفعل كان يمضي المسرحية

عند آخر سطر منها تكاد تكون عند الموقف نفسه الذي بدأت على هذا النحو صفحات عديدة.

وفي مسرحية Brass Ankle للكاتب د.ب هيوارد، نلاحظ أن الفصل كله تقريبا يستغرقه الشرح والتفصيل الإيضاح. أما الفصلان الثاني والثالث ففيهما التعويض الكافي عن هذا الفصل الأول الرديء. وفي رواية Design for Living نشعر بوجود أسباب الصراع في الموقف الافتتاحي، إلا أنه يتحول إلى شيء مادي ملموس أبدا، وذلك بسبب سطحية الشخصيات وتفاهتها، مما ينشأ عنه صراع ساكن .. أعني صراعا راكدا خامدا.

٤ - الوثب

إن من بين المخاطر الرئيسية في الصراع الواثب أن يعتقد المؤلف أن الصراع يصعد – أعني يتدرج ويزداد – بسهولة وفي هدوء ولين. وهو يمتعض من أي نقد يصر على أن الصراع كان يثب في مسرحيته وثبا. فما هي إذن علامات الخطر التي يستطيع المؤلف أن يتوقعها ليتوخى عدم الوقوع فيها. وكيف يمكنه أن يدرك حينما يكون سالكا الطريق الخطأ؟ إليك بعض هذه العلامات:

إن الشخص الأمين الشريف لا يمكن أن يتحول فيكون لصا ضاربا في ليلة واحدة، وليس في الدنيا لص يمكن أن يصبح فيرى نفسه رجلا أمينا عف اليد في مثل هذه المدة من الزمان. وليس في الدنيا امرأة عاقلة تهجر زوجها هكذا عفوا وبلا مقدمات وبدون دافع سابق. وما من لص يفكر في السطو ويقدم على سرقة ما فكر في سرقته .. كل هذا في غمضة عين. وبالاختصار .. ليس ثمة عمل من الأعمال التي يدخل فيها العنف وتقتضي المجهود الجسماني يمكن أن تتم بلا تفكير سابق وترو ونظر. بل غرق السفن نفسه .. إنه لا يحدث مطلقا بلا سبب معقول يؤدي إليه، إذ لا بد أن يكون جزء رئيسي من السفينة مفقودا أو معطوبا .. أو أن يكون الربان مرهقا بكثرة العمل .. أو ربما كان ربانا قليل الخبرة أو مريضا.

حتى حينما تصطدم السفينة بجبل ثلجي فلا بد أن يكون هذا ناشئا عن إهمال من بأيديهم أمرها .. وتستطيع أن تقرأ: "رأس الرجاء الصالح" للكاتب هيجرمانز لترى كيف تغوص السفن إلى أعماق الماء، وكيف يتسبب هذا في أفدح المآسي.

فإذا أردت ألا تقع في خطاء الصراع الواثب (الذي يحدث قفزا وبلا مقدمات) أو الصراع الساكن (الخامد الهامد الراكد) فيجب أن تعرف مقدما الطرق التي ينبغي لشخصياتك أن تسلكها.

وإليك تلك الأمثلة القليلة .. إن شخصياتك قد تبدأ:

من الإدمان على شرب الخمر	إلى الاعتدال والوقار
من الاعتدال والوقار	إلى الإدمان
من الحياء والخفر	إلى الوقاحة وقلة الحياء
من الوقاحة وقلة الحياء	إلى الحياء والخفر
من السذاجة والبساطة	إلى الكبر (والنفخة الكذابة)
من الكبر (والنفخة الكذابة)	إلى السذاجة والبساطة
من الوفاء	إلى الغدر والخيس بالعهد
	الخ ... الخ ...

وإذا عرفت أن شخصيتك الروائية يجب أن تسير من أحد هذه الأقطاب إلى القطب الآخر كنت في موقف ملائم تستطيع أن ترى منه أن هذه الشخصية، رجلا كانت أو امرأة، سوف تنموا وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة، ولن تكون كهؤلاء الكتاب الذين يتسكعون ويترددون وهو يكتبون، لأنهم يدرون إلى أب هدف يهدفون ولأي قصد يقصدون. بل ستجد أن لشخصيتك هدفا محددا وأنها تسعى إلي هدفها شاقة إليه طريقها، لا تنحرف عنه هنا أو هناك حتى تصل إليه.

فإذا بدأت شخصيتك من "الوفاء" ثم وصلت بوثبة مارد جبار – وفي أسرع من لمح البصر – إلى "الغدر والخيس بالعهد" دون أن تمر بالخطوات التي تتخلل هذين القطبين كان الصراع هنا صراعا واثبا يعيب مسرحيتك ويزري بها.

وإليك هذا المثل من أمثلة الصراع الواثب:

هو: هل تحبيني؟

هي: أوه .. لست أدري

هو: لا تكوني بلهاء .. فكري .. من فضلك.

هي: ذكي يا ملعون .. هيء.

هو: وكني لست على شيء من الذكاء إذا أمكن أن أقع في هوى امرأة مثلك.

هي: اذهب وإلا (لخبطت) لك وجهك (وتنصرف).

)فهو) في هذا المثال بدأ من الغرام والصبابة ووصل إلى الاستهزاء دفعة واحدة وبدون تنقل بالمرة، وهي بدأت من (عدم المعرفة) وقفزت إلى الغضب وكانت شخصية الرجل شخصية زائفة في البدء – زائفة لأنه لو كان يحب هذه السيدة لما أمكن أن يسألها محبتها ثم يقول لها في نفس اللحظة أنها بلهاء، لأنه لو كان يعتقد أنها بلهاء لما أمكن أن يطمع في محبتها.

ونعود فنقول أن كلتا هاتين الشخصيتين شخصيتان متوترتان سريعتا التهيج، والتنقل في مثل هذه الشخصيات يتم بسرعة البرق حتي ليكاد ينتهي المشهد قبل أن تحس به أو تعرف ما هو. أجل .. أن في وسعك أن تمط فيه وتطيله، ولكن كانت هذه الشخصيات تتحرك وثبا وقفزا فسرعان ما ينتهي الأمر بينهما خطفا.

وليليوم في مسرحية فيرنك مولنار [1] هو من جنس صاحب شخصية (هو) في هذا الحوار السابق، ولكن هجوم ليليوم المضاد هو العكس من ذلك تماما. أما جوليا فخاضعة طويلة البال محبة ودوده.

والشخصيات الرديئة التناسق والتي لا توازن بينها تخلق عادة إما صراعا واثبا وإما صراعا ساكنا، بل الشخصيات المتناسقة نفسها يمكن أن تخلق هذا الصراع الواثب – بل هي طالما تخلقه فعلا اذا لم يتوافر الانتقال الصحيح المعقول.

---

[1]) كاتب مجرى ولد في بودابست سنة ١٨٧٨ ودرس القانون ثم اشتغل بالصحافة ونبغ في كتابة المسرحية وأولى مسرحياته "الشيطان The Devil ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية ومثلت في إنجلترا وفرنسا وأمريكا والمانيا ونالت شهرة عالية واسعة إلا أن مسرحيته التالية ليليوم Liliom كانت أعظم منها بمراحل _ وسنلخصها فيما بعد. ويعدها النقاد احسن مسرحياته وأعمقها. بل يعدونها درة بين مسرحيات العالم قاطبة. ومن أهم مسرحيات مولنار بعد ذلك The Guardsman، التي كتبها مولنار لمغنية أوبرا كان مغرما بها ثم تزوجها ولم يلبث أن أحب ممثلة أخرى اسمها للي دارقاس وقد كتب لها مسرحيته الحب السماوي والحب الأرضي Heavenly & Earthly Love ثم مسرحيته الطاحونة الحمراء The Glass Slippers كما كتب مسرحيات كثيرة غير ما ذكرنا.

ومولنار لا يشغل نفسه بالمجتمع ومشاكله .. إنما يلذه أن يرفه عن الناس ويريح أعصابهم، وهو ينجح في هذا نجاحا فائقا ويساعده خياله الخصب وذكاؤه المفرط ومغالطته الحلوة في إثارة شغف المتفرجين والاستيلاء على مشاعرهم وليليوم: درامة في سبعة مشاهد ومقدمة لهذا الكاتب المجرى مولنار ظهرت سنة ١٩٠٨ – بطلها ليليوم رجل هاتف – اعني هذا الرجل الذي يقف أمام دور الملاهي والمحال العامة يغري الزبائن بالدخول. وهو بالفعل هاتف لأحد الملاهي التي تعمل بمنتزه عام لا يلبث أن يغازل إحدى الممثلات، جوليا، فيفتضح أمره ويفصل لهذا السبب. ولكن جوليا تكبر فيه حبه لها فترضى بالحياة معه .. لكنه رجل عاطل لا يتقن عملا يرتزق منه .. وهو لهذا يعيش عالة ويسيء معاملة جوليا بل يضربها، لكنها لا تكاد تخبره أنها حامل وأنهما سوف يرزقان طفلا حتى يبتهج ليليوم ويعتزم الحصول على مبلغ من النقود ينتزعه من أحدهم بالتهديد واستعمال القوة وذلك ليسافر إلى أمريكا – ويخفق ليليوم في مشروع اعتدائه ذلك فيطعن نفسه حتى لا يقع في قبصة البوليس. وقبل أن يموت يحاول أن يبرر ما صنع بين يدي جوليا .. جوليا التي تفهم!

ويموت ليليوم ... فيتنزل ملكان من السماء من البوليس السماوي ليسائلا ليليوم عما قدمت يداه. لكن ليليوم يتحداهما ويرفض أن يجيب بشيء عن أسئلتها أو أن يعتذر عما فعل .. فيساق إلى الجحيم ليقضي فيها ست عشرة سنة على أن يسمح له بعدها بالعودة إلى الأرض لمدة يوم واحد يتوب فيه وينيب ويكفر عن وزره. ويصوره المشهد الأخير وقد عاد إلى الأرض في صورة شحاذ. ويقف بباب جوليا فيقدح في زوجها فتطرده شر طرده. وهنا يحاول أن يعطي ابنته نجمة سرقها من السماء لكن جوليا تشير إلى البوابة وهي تعني أن يذهب ... ويضيق صدره فيصفعها صفعة شديدة ... وهنا يساق إلى الجحيم مرة أخرى ليتطهر من جديد.

فإذا أردت أن تخلق صراعا واثبا فما عليك إلا أن ترغم شخصياتك على فعل غريب عنهم .. فعل لا صلة بينه وبينهم. اجعلهم يفعلون بدون وعي أو تفكير وستنجح بهذا فيما تريد .. ولكنك لن تكتب رواية ناجحة.

فإذا كانت مقدمتك المنطقية مثلا: "أن الرجل المهان الذي افتضح بين الناس يستطيع أن يسترد كرامته ويستنفذ شرفه بالتضحية الشخصية" تكون نقطة الابتداء رجلا مهانا مزدرى .. ويكون الهدف أو القطب الثاني: أن يصبح هذا الرجل نفسه وقد صار رجلا كريما شريفا، بل له احترامه بين الناس. فبين هذين القطبين توجد ثغرة فارغة إلى هذا الوقت .. أما طريقة ملء هذه الثغرة فذلك راجع إلى الشخصية نفسها. فإذا اختار المؤلف شخصيات ذات عقيدة ولها رغبة واردة في الكفاح من أجل تلك المقدمة المنطقية، كان مؤلفا سالكا الطريق الصحيح.

وعلى هذا تكون الخطوة التالية هي أن يدرس المؤلف تلك الشخصيات دراسة واسعة عميقة بقدر ما يستطيع. وسوف تبصره هذه الدراسة بما إذا كانت شخصياته مستطيعة حقا القيام بما تنتظره المقدمة منهم، أو أنها لن تقدر على ذلك.

وليس يكفي أن يقوم هذا الرجل المهان بإنقاذ امرأة عجوز مثلا نت النار – تلك الحيلة الرخيصة التي يلجأ إليها مخرجوا هوليود – فيسترد شرفه في الحال. بل يجب أن تكون ثمة سلسلة منطقية من الحوادث التي يمر بها والتي تؤدي بطريقة معقولة إلى التضحية التي يتجشمها.

ونحن نعرف إن فصلي الصيف والشتاء منفصلان عن بعضهما البعض بفصلي الخريف والربيع. فكيف لا تفصل بين الشرف وضياع الشرف وبالعكس – خطوات تؤدى من أحد الطرفين إلى الطرف الآخر؟ أنها خطوات لا بد من القيام بها إذا أردنا أن نكتب مسرحية جيدة.

إن نوار في "بيت دمية" حينما أرادت الانفصال عن هالمر وترك أطفالها لم تتركنا نجهل السبب الذي من أجله قررت اتخاذ هذه الخطوة، وأكثر من ذلك لقد جعلتنا مؤمنين مقتنعين بأن هذه هي الخطوة الوحيدة التي كان في وسعها أن تتخذها. أنها لو كانت أنثى في الحياة العادية لا في المسرح، لكان محتملا ألا تنبس ببنت شفة، وألا تتفوه بكلمة – بل كانت تغلق الباب من خلفها ثم تذهب إلى غير رجعة. لكنها لو فعلت هذا في المسرح لكان الذي نشهده صراعا واثبا، ولكان قيمنا بنا ألا نفهمها، حتى لو كانت الدوافع التي دفعتها إلى ذلك أحسن الدوافع.

إن المتفرجين يجب أن يلموا بما يشهدون تمام الإلمام، أما ما يستطيعون فهمه من مثل هذا الصراع الواثب فلا يمكن إلا أن يكون فهما سطحيا، والشخصيات الحقيقية يجب أن تتاح لها فرصة للكشف عن نفسها، كما يجب أن تتاح الفرصة للمتفرجين لكي يلاحظوا التغيرات الهامة التي تحصل في هذه الشخصيات.

ونحن نقترح استبعاد الجزء الأخير من الفصل الثالث من مسرحية: "بيت دمية" تاركين الأصول واللباب، لنرى أن الرواية، مع بقايا الأصول والأجزاء الجوهرية، لا أثر لها في نفوسنا. إن الجزء الذي استبعدناه هو النهاية العظيمة الرائعة للمسرحية. إنه الجزء الذي يلي تلك اللحظة التي أنذر فيها هالمر زوجته نورا بأنه لن يسمح لها بالإشراف على تربية أولاده .. ولكن الجرس لا يكاد يدق ويصل خطاب كروجستاد المعروف، وبداخله الوثيقة (الكمبيالية) التي تحمل التزوير حتى يصبح هالمر فرحا ومسرورا بأنه قد نجا.

نورا: وأنا؟

هالمر: وأنت كذلك .. هذا أمر طبيعي .. لقد نجونا كلانا. أنت وأنا.

لقد سامحتك يا نورا وصفحت عنك.

نورا: شكرا لك هذا الصفح (ثم تخرج)

هالمر: نورا. لا .. لا تخرجي

نورا: (من الداخل) إنني أخلع ملابسي التنكرية .. ملابس الخداع

هالمر: لا بأس .. اخلعيها أرجوك، وهدئي روعك، وعودي ثانية إلى طمأنينة النفس وهدوء القلب .. يا عصفورتي الصغيرة المغردة ...

نورا: (وقد لبست ملابس الخروج) لقد غيرت ملابسي الآن.

هالمر: ولكن لماذا .. ونحن في ساعة متأخرة من الليل كما ترين؟

نورا: هذا لأنني لم أعد أستطيع الحياة معك أكثر مما بقيت.

هالمر: نورا نورا .. إنك لست في كامل عقلك .. أنا لا أسمح لك إنني أمنعك.

نورا: لم يعد ثمة أية فائدة في أن تمنعني من شيء بعد

هالمر: ألم تعودي تحبينني؟

نورا: كلا

هالمر: نورا. وتستطيعين أن تقوليها؟

نورا: أقولها وإن كان قولها يؤلمني ألما فظيعا .. ولكن .. ما العمل؟

هالمر: فهمت فهمت .. لقد حدثت بيننا هوة كبيرة .. وأنا لا أنكر هذا ولكن يا نورا .. ألا يمكن سد هذه الهوة؟

نورا: إنني بحالتي التي أنا فيها الآن .. لست لك بزوجة. (تتناول معطفها وقبعتها وحقيبة صغيرة).

هالمر: نورا .. لا يمكنك أن تخرجي الآن .. انتظري حتى غد

نورا: (وهي تلبس معطفها) لا يمكنني قضاء الليل في منزل رجل غريب.

هالمر: يعني انتهى كل شيء! كل شيء. ولن تفكري في مرة أخرى؟

نورا: مبلغ علمي أنني سوف أفكر فيك وفي الأطفال تفكيرا كثيرا .. وفي هذا المنزل أيضا .. وداعا. (تخرج من باب الصالة).

هالمر: (يتهاوى على مقعد عند الباب ويغطي وجهه بيديه) نورا .. نورا .. (ينظر حوله ثم يقف) فراغ. لقد ذهبت (يسمع باب المنزل وهو يغلق من بعيد .. من تحت) [1].

إن الذي نراه هنا هو صراع موند – مختلط – من أسوأ صنف. إنه ليس صراعا ساكنا . ولا هو دائما من الصراع الواثب. إنه خليط من الصراع الواثب والصراع الصاعد (المتدرج) الذي ربما أربك المؤلف الناشئ .. ولهذا سننظر فيه نظرة فاحصة .. وأكثر تدقيقا.

إننا نرى صراعا صاعدا حينما تعلن نورا أنها راحلة. ونسمع هالمر وهو يحظر عليها ذلك .. لكنها لا تبالي. وتخرج. وهذا كله حسن. لكننا نلاحظ وجود صراع واثب في كل خطوة. وأول صراع من هذا النوع هو ذلك الرد الذي ردت به نورا على صفح هالمر.

فهي تشكره .. ثم تترك له الغرفة – وهي تثب فوق هوة سحيقة وهي تفعل ذلك.

---

[1]) يلاحظ أن المؤلف حذف أجزاء هامة وطويلة من هذا الختام الرائع (د.خ)

فهل كانت تعني أنها شاكرة له حقا، أو أنها كانت لا تعني إلا مجرد التهكم في أسلوب لبق؟ أن نورا ليست من أولئك النسوة اللائي يحسن السخرية والتهكم. ثم هي تدرك إدراكا تاما مبلغ ما لحق بها من ظلم، مما يجعلها فمينة ألا تمزح في مثل هذه الحالة، أو تقلب موقف الجد الذي تقفه هزلا ولعبا، أو ما هو من قبيل الهزل واللعب. ومع هذا فلم تكن اللحظة التي تعبر بها نوار من اللحظات التي يجوز فيها إزجاء آيات الحمد وعبارات الشكر والعرفان بالجميل. إن نورا تتركنا في حيرة من أمرها .. وتخرج.

وحينما تعود وتعلن أنها لن تستطيع البقاء مع هالمر بعد الذي حدث .. تكون مفاجأة سريعة جدا لنا. أن المؤلف لم يعدنا بعد لهذه الخطوة.

ولكن القفزة الكبرى هي تلك القفزة التي يستجيب بها هالمر لما تصرح به نورا أنها لم تعد تحبه .. أنه يقول:

هالمر: فهمت . فهمت . لقد حدثت بيننا هوة كبيرة

إن مما لا يكاد يقبله العقل أمر رجل له شخصية مثل شخصية هالمر يمكن أن يصل مثل هذا الفهم دون أن يبدى دفعا قويا قبل ذلك. وأنت اذا أمكنك أن تقرأ النسخة الأصلية، وفى هذا الجزء من ذلك الفصل، لاستطعت أن تدرك ما نعنى.

إن نورا تنصرف في آخر المشهد (في النسخة التي بأيدينا) إلا أن هذا لا يكون قرارا في مشكلتها أنها وثبه .. صدمة .. ونحن لا نري أية ضرورة ملحة لفعلها ذاك. وقد يكون هذا منها نزوة وشذوذا قد تعود فتأسف علي انه صدر منها، وقد تتراجع عنه غدا. أن تركها هالمر علي هذه الصورة (وأعود فأقول إنني اعتمد علي النسخة التي في يدي الآن) عمل يجعل نورا تخفق في إقناعنا بسلامة موقعها ذاك

،بصرف النظر عن أنها معذورة فيما تفعل وهذه هي النتيجة التي لا مفر منها للصراع الواثب.

***

فلا بد إذن من إعادة النظر في مقدمتك المنطقية كلما تلكأ الصراع، أو مشي مترنحا، أو توقف، أو صعد وثبا. انظر في هذه المقدمة وابحث هل هي مقدمة بارزة المعالم وليس فيها غموض .. وهل هي مقدمة فعالة مثمرة؟ فاذا وجدت بها عوجا فقومة، أو علة فعالجها، ثم انظر في شخصياتك بعد هذا فقد يكون بطلك الأول اضعف من أن يحمل عبء المسرحية (وذلك من سوء التناسق) وقد يكون بعض شخصياتك لا تنمو ولا تتطور باستمرار. ثم لا تنس أن حالة السكون التي تعتري المسرحية هي نتيجة لسكون صاحب الشخصية الذي لا يستطيع أعمال عقلة. ولا تنس أيضا انه ربما كان ساكنا لا نه ليس مستكملا أبعاد الشخصية الثلاثة أو المقومات الثلاثة التي حدثناك عنها فيما سلف. أن الصراع الصاعد العبقري هو ثمرة الشخصيات التي شكلت تشكيلا بديعا في صيغة المقدمة المنطقية. وكل فعل صدر عن شخصية كهذه سيكون فعلا يفهمه الجمهور ويكون له تأثيره الفائق في نفسه.

فإذا كانت مقدمتك المنطقية هي: "أن الغيرة لا تقضي علي نفسها فحسب بل علي المحبوب أو الشيء الذي تحب" فأنت تعرف، أو يجب أن تعرف، أن كل سطر من مسرحيتك، وكل حركة تتخذها شخصيتك، يجب أن تسير بالمقدمة قدما فلا تتلكأ بها أو تقف .. أو تثب. وبفرض وجود حلول كثيرة لا ي موقف من المواقف التي تنشأ، فيجب ألا تختار شخصيتك إلا تلك الحلول التي تساعد علي تأييد وجهه نظرك في مقدمتك المنطقية فتذكر انه في اللحظة التي يستقر فيها قرارك علي مقدمتك المنطقية تصبح أنت وشخصياتك عبيدا لهذه المقدمة. ويجب أن تشعر كل من هذه الشخصيات شعورا عميقا أن الفعل الذي تملية المقدمة هو

الفعل الوحيد الذي يتفق وهذه المقدمة. فضلا عن هذا يجب أن يكون الكاتب المسرحي مقتنعا اقتناعا تاما مطلقا بصدق مقدمته وسلامتها، والا كانت شخصياته تكرارا شاحبا لمعتقده السطحي غير المهضوم. ثم تذكر دائما أن المسرحية ليست بحال من الأحوال محاكاة للحياة أو صورة منها. ولكنها جوهرها ولبابها. فيجب أن تركز كل ما هو هام هيها وتكثفه، وكل ما هو ضرورة. وتستطيع أن تلمس في الجزء الأخير من وراية (بيت دمية)كيف أن كل ما يحتمل أن يطرأ بالبال قد استنفذه المؤلف وعرضه قبل أن تهجر نورا زوجها، حتي لو انك لم يعجبك قرار نورا الأخير، فانك تفهمه.. تفهم أن نورا، من وجهة نظرها، لم تر مندوحة من أن تهجر زوجها.

أما حينما تحاور الشخصيات وتداور دون أن تتخذ أي قرار ،فمما لا شك فيه أن تكون الرواية شيئا مملا ثقيل الظل. أما اذا كانت تعمل ذلك وهي في مرحلة نموها وتطورها فلا خوف من ذلك.

والشخصية المحورية مسئولة عن النمو في أثناء الصراع. فكن علي يقيت من أن شخصيتك المحورية شخصية لا تتخاذل ولا تلين، ولا يمكن أن تساوم أو ترضي بأنصاف الحلول، بل هي لن يمكنها ذلك ولن ترضي به .وهذه هي شخصيات هاملت، وكروجستاد، ولافينا، وماكبث، وماندرز (في الأشباح) والأطباء yellow jack[1] .. كل هذه الشخصيات المحورية شخصيات لا تتخاذل ولا تلين ولا

---

[1]) جاك الأصفر للكاتبين المسرحيين الأمريكيين سدني هوارد وبول دي كروف p.De Kruif درامة ثلاثة فصول . وهي عرض تاريخي طبي للكفاح في سبيل عزل ميكروب التيفود، وهو الكفاح الذي انتهي بالدكتور ريد Reed إلي اكتشاف ميكروب الحمي الصفراء في كوبا واكتشاف حامل الميكروب الذي اتضح انه البعوضة الصفراء والرواية تقوم علي فصل من فصول كتاب microb Hunters لبول دي كروف وقد نجح الكاتبان أيما نجاح في نقل هذا الموضوع إلي المسرح.

وظهرت . عبقرية سدني هوارد في تناوله للموضوع . وكيف أن تضحية أرواح الدكاترة كارول ولوزبر واجرامونت قد أثارت في أميركا تلك الشجاعة الأدبية اللازمة لاقتحام هذه الميادين العلمية مهما كان الخطر في اقتحامها . والي

تعرف المساومة ولا تخطر لها المصالحة والحلول الوسط في بال. واذا رأيت مسرحيتك تثب أو تصبح راكدة ساكنة فانتظر فقد تكون وحدة الأضداد فيها غير متينة البيان والمهم هو أن تكون الرابطة بين الشخصيات رابطة لا يمكن أن تتحطم، إلا اذا تغيرت سجية من سجايا شخصيتك، أو خصيصة من الخصائص التي يتميز بها احد الأشخاص، أو أن يكون الموت نفسه هو الذي حطمها.

ولكن لنعد إلي نورا من جديد ، لنري أن نورا هذه كانت تقترب من الذروة خطوة في خطوة وانها حينما وصلت إلى الذروة شرعت تبني فوقها حتي وصلت إلى ذروة أخري، وانها كانت تبني هذه المرة علي مستوي أعلي.

ثم هي لا تكتفي بذلك، بل هي تبعد ولا تني عن العلو والنضال باستمرار ، وهي في أثناء ذلك تمهد الطريق وتكشفه حتي تصل إلى هدفها النهائية ذلك الهدف الذي كانت المقدمة المنطقية تتضمنه وتشمل عليه.

والآن .. قد يكون من الخير أن تقرأ الأصل لتكون عنه فكرتك. ونرجو أن تنبه هنا إلي أننا قد وضعنا خطوطا تحت العبارات التي استشهدنا بها علي الصراع الواثب فيما تقدم.

بيت دمية - الفصل الثالث

الخادمة: (في ملابس بسيطة تأتي نحو الباب) خطاب لسيدتي.

هالمر: أعطبني إياه. (يتناول الخطاب ويغلق الباب) اجل. انه منه.

إنك لن تقرئيه .. سوف اقرأه أنا .. بنفسي.

نورا: لا بأس. اقرأه.

جانب الروح الفدائي الذي أبداه هؤلاء الدكاترة لا تنس روح الفداء الذي أظهره جنود الجيش الأمريكي في التطوع لا جراء التجارب عليهم كأنهم فيران التجارب الطبية مما كانت نتيجته التغلب علي المرض. وإنقاذ البشرية منه . (د.خ)

هالمر: (يقف بالقرب من المصباح) لا أكاد أجد من الشجاعة ما يساعدني عاي قراءته. انه قد يعني أن يحل الخراب بي وك .. بكلينا .. كلا .. يجب أن أعرف. (يفض الظرف ويفتح الخطاب ثم يمر بينيه عي أسطر قليلة، ويلقي نظرة علي ورقة مرفقة، ثم يرسل صيحة من الفرح) نورا (نورا تنظر إليه مستفسرة) نورا! كلا .. يجب أن اقرأه مرة أخري أجل .. انه صحيح! لقد نجوت. نورا .. اني نجوت!.

نورا: وأنا؟

هالمر: وأنت كذلك .. هذا أمر طبيعي .. لقد نجونا كلانا. أنت وأنا.

انظري. انه يرد إليك وثيقتك. وهو يأسف ويعتذر ويقول انه قد حدث تبدل سعيد في حياته – ولكن ما لنا ولما يقول! لقد نجونا! نورا .. لن يستطيع احد أن يمسك بأذى! أوه .. نورا، نورا. ولكن لا .. فيجب أولا أن أقضي علي هذه الأشياء الكريهة الملعونة (يلقي نظرة علي الوثيقة) كلا. كلا .. لن انظر إليها .. أن ذا الموضوع بحذافيره لن يكون إلا حلما .. حلما كريها فحسب بالقياس إلي (يمزق الوثيقة والخطابين ثم يلقي بالجميع في نار الموقد .. ويظل ناظرا إليها حتي تحترق) انتهي كل شيء .. لا بد أن هذه الأيام الثلاثة كانت أياما مرعبة بالقياس إليك يا نورا!.

نورا: لقد كنت أخوض معركة مريرة هذه الأيام الثلاثة!.

هالمر :وكنت تقاسين آلاما مبرحة ،ولم تكوني ترين طريقا للخلاص منها إلا .. ولكن لا .. يجب ألا نستعيد ذكري هذه المخاوف والآلام المزعجة.

بل يجب أن نصيح من الفرح دائما، ولا نقول: (لقد انتهي كل شيء .. لقد انتهي كل شيء) اصغي إلي يا نورا .. الظاهر أنك لا تصدقين أن كل شيء انتهي!. ما هذا الوجه الجامد العابس المقطب؟ آه يا نورا الصغيرة العزيزة اني فاهم تماما ..

الظاهر أنك لم تدركي بعد أنني قد صفحت عنك. ولكن ثقي من ذلك يا نورا لقد صفحت، وأقسم لك. لقد غفرت لك .. وأغضيت عن كل شيء .. أنا أعرف أن الذي فعلته .. قد فعلته بدافع محبتك لي.

نورا: هذا صحيح.

هالمر: لقد أحببتني كما ينبغي للزوجة أن تحب زوجها .. والذي ينقصك هو أنك لم تحصلي علي قدر كاف من المعرفة تزنين به الطريقة التي لجأت إليها. ولكن هل تظنين أن مقدارك عندي قد نقص يا عزيزتي، لأنك لا تعرفين كيف تتصرفين حينما يعرضك التصرف المسئولية ؟ لا. لا.. يجب أن تجعلي اعتمادك في هذا علي، وسوف أمحضك النصيحة وآخذ بيديك. إنني ما استحققت أن أكون رجلا أن لم تسبغ عليك نقطة الضعف هذه أضعاف محاسنك في نظري. وعليك أن تنسي كل ما وجهته إليك من خشن الكلام منذ لحظة وأنا مشدوه مذعور حينما كنت أظن أن كل شيء سوف يحطمني ويقوض بنياني. لقد صفحت عنك يا نورا .. وأقسم لك أنني غفرت وتغاضيت.

نورا: شكرا لك هذا الصفح (وتخرج من الباب إلى جهة اليمين)

هالمر: كلا .. لا تخرجي (وتظل في الداخل)ماذا عساك تصنعين هنا ؟

نورا : (من الداخل) اخلع ملابسي التنكرية .. ملابس الخداع !

هالمر : (وهو واقف عند الباب المفتوح)لا بأس اخلعيها أرجوك ، وحاولي أن تهدئي روعك وعوديثانية إلى طمأنينة النفس وهدوء القلب يا عصفورتي الصغيرة المذعورة، كوني خلية البال ولا تفكري في شيء مطلقاً، أن لي جناحين رحبين يمكنهما أن يظلاك (يمشي جيئة وذهاباً بالقرب من الباب) ألا ما أظرف بيتنا وأملاه بالمحبة وراحة النفس! نورا، أن ها هنا مأواك وملجأك، هنا سوف أحميك كما لو كنت حمامة أنقذتها من مخالب صقر كان يطاردها، ولسوف أرد السلام والطمأنينة

إلى فؤادك المسكين الذي يدق ويخفق .. ثقي يا حبيبتي نورا أن الطمأنينة سوف ترتد إليه قليلاً قليلاً .. ولن يأتي صباح الغد حتى تكون نظرتك إلى ما حدث قد تبدلت تماماً، ويكون كل شيء قد عاد إلى ما كان عليه من قبل، لن يمضي طويل وقت حتى تتأكدي أنني قد غفرت لك، وتلمسي أنت هذا بنفسك، وهل يمكن أن يدور بخلدك أنه يعقل أن أتخلى عنك أو أن أعنف عليك؟ أنك ليس عندك فكرة مطلقاً عما هو قلب الرجل الصادق يا نورا، أن الرجل ليشعر بشيء فيه حلاوة لا يمكن وصفها، وفيه رضا لا يمكن تصوره، حينما يدرك أنه قد غفر لزوجته وعفا عنها —وصفح صفحاً جميلاً ومن صميم قلبه، أنه يبدو كأنما وهبها حياة جديدة أن صح هذا التعبير، وأنها قد أصبحت بطريقة من الطرق، طفلته كما هي زوجته، وذلك هو ما سوف تكونين لي بعد هذا يا حبيبتي الصغيرة الضعيفة المذعورة، لا يساورك أي قلق على أي شيء يا نورا .. وما عليك إلا أن تكوني صريحة ولا تخفي عني شيئاً، وسترين أنني سوف أكون إرادتك ووجدانك منذ اليوم– ما هذا؟ ألم تذهبي إلى فراشك؟ هل غيرت ملابسك؟

نورا (وهي بملابس الخروج): أجل يا تورفولد .. لقد خلعت ملابسي التنكرية الآن.

هالمر: ولكن لماذا .. ونحن في ساعة متأخرة من الليل كما ترين؟

نورا: لأنني سوف لا أنام هذه الليلة.

هالمر: ولكن .. يا عزيزتي نورا ...

نورا: (ناظرة في ساعتها) أن الساعة ليست متأخرة جداً، أجلس هنا يا نور فولد، أن ثمة كلاماً كثيراً يجب أن يقوله كل منا لأخيه (تجلس عند أحد طرفي النضد).

هالمر: نورا .. ما هذا الوجه الصارم العابس المقطب؟

نورا: اجلس .. فلدي حديث يستغرق بعض الوقت .. ولابد أن أقوله لك.

هالمر: (يجلس في الطرف الآخر من المنضدة) أنك تزعجينني يا نورا .. وأنا لا أفهمك.

نورا: كلا .. وهذا هو الموضوع بالضبط، أنك لا تفهمني، وأنا أيضاً لم يحدث أنني فهمتك قبل هذه الليلة .. كلا .. كلا .. كلا يا عزيزي .. يجب ألا تقاطعني .. يجب أن تصغي فقط إلى ما أقول، تورفوقلد .. أن هذه تصفية الحساب الذي بيننا.

هالمر: وماذا تقصدين بذلك؟

نورا: (بعد فترة من الصمت) أليس ثمة شيء يبدو لك غريباً في جلستنا على هذه الصورة؟

هالمر: وما ذاك؟

نورا: لقد مضى على زواجنا الآن ثماني سنوات .. فهل لا تذكر أن هذه هي أولى مرة نجلس فيها .. أنا وأنت .. أنا الزوجة وأنت الزوج .. لكي نتحدث حديثاً جدياً؟

هالمر: وما معنى جدي هذه؟

نورا: أننا طوال هذه السنين الثماني —بل قبل هذا— ومنذ أن تعارفنا، لم يحدث أن تبادلنا كلمة واحدة في موضوع جدي.

هالمر: وهل كان يجمل بي أن أظل على الدوام أحدثك عن متابعي التي لم يكن في طوقك أن تساعدينيفي حمل أعبائها؟

نورا: أنا لا أتحدث عن شئون العمل، أنما أعني أننا لم يسبق لناقط أن جلسنا جلسة جادة نفكر فيها في موضوع ما ونحاول تفهمه وبحثه.

هالمر: ولكن .. يا نورا العزيزة .. ماذا كان يفيدك هذا؟

نورا: هذا هو ما أعنيه بالضبط، أنك لم تفهمني يوماً ما .. لقد ظلمتموني ظلماً صارخاً ياتورفولد – ظلمني أبي أول الأمر .. ثم ظلمتني أنت بعد ذلك.

هالمر: ماذا .. كلانا ظلمناك؟ كلانا؟ نحن الذين أحببناك أكثر مما أحببنا أي شيء في الوجود.

نورا: (هازة رأسها) أنك لم تحبني قط، وكل ما كنت تحسب أنه يسرك أن تكون واقعاً في غرامي.

هالمر: نورا .. ما هذا الذي أسمعك تقولين؟

نورا: هذا هو الحق .. كل الحق .. ياتورفيلد .. أنني عندما كنت في بيتنا .. مع أبي .. كان من عادته أن يقول لي رأيه في كل شيء .. وكانت آرائي لهذا السبب نسخة طبق الأصل من آرائه .. وكنت إذا خالفته في رأي من تلك الآراء أخفيت ذلك عنه لأنه كان يضيق بذلك .. لقد كان يسميني طفلته الدمية .. وكان يلاعبني تماماً كما كنت آلاعب دماي .. وعرائسي .. فلما جئت لأعيش معك ..

هالمر: أي تعبير هذا الذي تعبرين به عن زواجنا؟

نورا: (غير مهتمة) أعني أنني قد انتقلت –مجرد انتقال– من بيت أبي إلى بيتك، وقد رتبت كل شيء في هذا المنزل وفقاً لمزاجك أنت وبحسب ذوقك أنت، ومن هنا انتقل إلى مزاجك أنت كما هو .. فأصبح مزاجك هو مزاجي، وذوقك هو ذوقي، وبالأحرى كنت أتظاهر بأن ما تحبه أنت هو ما أحبه أنا .. وكنت في حيرة دائماً من أمر هذا الشيء أو ذاك .. مذا عساك تفضل .. كي أفضله معك، وأنا

الآن حينما أتذكر هذا كله .. وأسترجع ما كان من ماضينا، بدا لي أنني كنت أعيش معك، هنا –كامرأة بائسة .. غلبانة .. لا حل لها ولا ربط .. من يدها لفمها .. كما يقولون .. لقد كان وجودي كله هنا، وحياتي كلها هنا لا لشيء إلا لإختراع الحيل وتلفيقها من أجلك يا تورفولد .. اختراع الوسائل التي توافق هواك .. وتجعلك ترضى وكنت أنت تعرف هذا وتفرح به، وتفضله .. لقد ارتكبت أنت وأبي .. جرماً عظيماً في حقي .. إنها حياتك أنت إذا كنت أنا لم انتفع بحياتي.

هالمر: يا لك من امرأة غير معقولة وناكرة للجميل يا نورا، ألم تكوني سعيدة هنا؟

نورا: كلا .. لم أكن سعيدة قط .. لقد كنت أزعم أنني سعيدة .. أما الحقيقة فما شعرت بالسعادة أبداً.

هالمر: لم تكوني سعيدة!

نورا: لم أكن سعيدة .. وأن كنت أبدو مرحة .. وقد كنت أنت شديد العطف علي .. هذا صحيح .. إلا أن بيتنا لم يكن يوماً بالقياس إلى إلا ملعباً ودار لهو .. لقد كنت زوجتك الدمية كما كنت لعبة أبي في دار أبي، والظريف هنا أن أولادنا كانوا لعبى أيضاً .. لقد كنت أعد لعبك معي هزلاً ولهواً عقيماً، تماماً كما كان أبنائي يعدون لعبي معهم .. وهذا هو ما كان زواجنا ياتورفيلد.

هالمر: أن فيما تقولين شيئاً من الصدق .. لكنك تبالغين فيه وتخرجين به عن حقيقته فيبدو لك كما تتصورين .. ولكن هذا كله سيتبدل في المستقبل .. فلقد انتهى زمن اللعب وسيبدأ زمن الدرس.

نورا: دروس من؟ دروسي أم دروس الأطفال؟

هالمر: كليكما .. دروسك ودروس الأطفال يا نوراي العزيزة.

نورا: وألسفاه ياتور فولد، أنك لست أنت الرجل الذي يصلح لتعليمي كي أصبح زوجة لائقة بك.

هالمر: وتستطيعين أن تقولي ذلك.

نورا: ثم أنا – كيف في نظرك صالحة لتربية الأولاد؟

هالمر: نورا.

نورا: ألم تقل أنت ذلك منذ برهة قصيرة؟ ألم تقل أنك لا تجرؤ على أن تعهد إلي بتربيتهم؟

هالمر: قلت هذا في لحظة غضب، فلماذا تهتمين بهذا الكلام على الإطلاق؟

نورا: بل لقد كنت على حق فيما قلته .. كل الحق .. أنني لا أصلح أبداً لهذه المهمة، أن هذا عمل لابد أن أمر به أنا أولاً .. لابد أن أحاول وأربي نفسي ولست .. أنت الرجل الذي يصلح لمعاونتي في ذلك، ولابد لي من أقوم أنابذلك .. وهذا هو السبب في أنني سوف أتركك الآن.

هالمر (واقفاً): ماذا تقولين؟

نورا: يجب أن أعتمد في هذا على نفسي .. يجب أن أقف وحدي إذا كان لي أن أفهم نفسي وكل شيء من أمور حياتي، فهذا هو السبب الذي من أجله لم أعد أستطيع البقاء معك أكثر مما فعلت.

هالمر: نورا ... نورا ..

نورا: أنني منصرفة من هنا الآن .. في الحال، وأنا لا أشك في أن كرستين سوف تقبل إيوائي عندها بقية هذه الليلة.

هالمر: أنك لست في كامل عقلك .. أنا لا أسمح لك .. أنني أمنعك.

نورا: لم يعد ثمة فائدة في أن تمنعني من شيء بعد، وسآخذ معي كل ما هو لي هنا، لن آخذ شيئاً هو لك .. لا الآن، ولا فيما بعد.

هالمر: يا لهذا من جنون.

نورا: وسأعود إلى بلدي غداً .. أعني بلدنا القديم .. ولن يكون أسهل علي من أن أجد عملاً أقوم به هناك.

هالمر: أيتها المرأة البلهاء المغمضة العينين.

نورا: لك حق يا تورفولد .. بلهاء! ولهذا يجب أن أسمي لأحصل على شيء من العقل.

هالمر: تهجرين بيتك وزوجك .. وأبناءك، ولا تفكرين فيما سوف يقوله الناس.

نورا: لا يهمني ذلك على الإطلاق، وكل الذي أعرفه أن هذا شيء ضروري لي..

هالمر: هذا عمل جنوني .. إقدامك هكذا على إهمال أشد واجباتك قداسة.

نورا: وما هي أشد واجباتي قداسة في نظرك؟

هالمر: وهل أنت في حاجة لأن أذكرها لك؟ أليست هي واجباتك نحو زوجك ونحو أبنائك؟

نورا: أن ثمة واجبات أخرى لا تقل عن هذه قداسة.

هالمر: لا أظن أن ثمة واجبات تعدل هذ الواجبات، وإلا فما هي؟

نورا: واجباتي نحو نفسي.

هالمر: قبل كل شيء آخر .. تذكري أنك زوجة .. و .. أم.

نورا: لم أعد أؤمن بهذا بعد، والذي أؤمن به منذ الآن هو أنني آدمية .. كائن بشري له عقل .. وفيه تفكير .. ومثلك تماماً —أو .. على الأقل، يجب أن أحاول أن أكون كذلك .. وأنا أعلم تمام العلم يا تورفولد أن معظم الناس قد يظنون أنك على حق .. وأن الآراء التي من قبيل آرائي لا وجود لها إلا في الكتب ولكنني لم أعد أستطيع قط أن أقنع نفسي بما يقوله الناس، أو بما يوجد في الكتب ولابد لي من التفكير في كل شيء لنفسي .. ومحاولة فهم الأمور جميعاً على حقيقتها.

هالمر: ألا تستطيعين أن تفهمي مكانك في بيتك أنت؟ أليس لك مرشد يمكنك أن تعتمدي عليه في مثل هذه الأمور كهذا المرشد؟ أليس لك دين؟

نورا: أخشى يا تورفولد ألا أعرف بالضبط ما هو الدين؟

هالمر: ماذا تقولين؟

نورا: أني لا أعرف من أمر الدين إلا ما قاله لي القس حينما ذهبوا بي لتثبيت عمادي ، لقد قال لي أن الدين هو ذاك وهذا وذلك .. وحينما أذهب من هنا .. وأخلو إلى نفسي .. فلسوف أنظر في هذه الأمور أيضاً .. سأنظر فيما إذا كان ما قاله القس صحيحاً أو غير صحيح .. أو .. على الأقل إذا ما كان يصلح لي.

هالمر: هذا ما لم يسمع به أحد عن فتاة في مثل سنك .. ولكن .. إذا كان الذين لا يستطيع أن يهديك الصراط المستقيم .. فأتيحي لي الفرصة كي أهديك وأوقظ ضميرك، أني أحسب أن لديك بقية من التمييز .. أو .. أجيبيني أن لم يكن لديك شيء من ذلك.

نورا: أؤكد لك يا تورفولد أن هذا سؤال ليس من السهل الإجابة عليه .. وأنا في الواقع لا علم لي، وهذا أمر يحيرني ويربكني والذي أعرفه أنني وأنت تنظر إليه

نظرة مختلفة تمام الاختلاف، وقد أدركت أيضاً أن القانون شيء يختلف تماماً مما كنت أعرف، إلا أنني وجدت أن من المستحيل أن أقتنع بأن قانونكم هذا شيء صحيح أو سليم، فوفقاً لهذا القانون العجيب لا يجوز للمرأة الاستغناء عن والدها العجوز المحتضر، أو إنقاذ حياة زوجها المريض المشفى من الموت، وهذا شيء لا يمكنني اعتقاده أو التسليم به.

هالمر: أنك تتحدثين كما لو كنت طفلة، وأنت لا تفهمين ظروف الدنيا التي تعيشين فيها.

نورا: كلا .. أنا لا أفهم من ذلك شيئاً، ولكني سأحاول فهمها منذ اليوم، أني سأنظر إذا كان في وسعي أن أعرف من منا يمشي على هدى أو ضلال مبين .. دنياكم هذه .. أم .. أنا.

هالمر: أنك مريضة يا نورا، أنك تخطرفين، أني أكاد أظنك في غير عقلك.

نورا: بالعكس .. فأنا ما شعرت بأنني في كمال عقلي وتمام وعيي كهذه الليلة.

هالمر: وهل من كمال العقل وتمام الوعي أن تهجري زوجك وأولادك؟

نورا: طبعاً .. وأؤكد لك.

هالمر: إذن .. فليس لهذا إلا تفسير واحد.

نورا: ما هو؟

هالمر: هو أنك لم تعودي تحبينني.

نورا: كلا .. هذا هو الواقع بالضبط.

هالمر: نورا .. وتستطيعين أن تقوليها.

نورا: أقولها .. وأن كان قولها يؤلمني ألما فظيعاً يا توروفولد .. لأنك كنت دائماً شديد العطف علي .. لكن ما العمل .. وأنا لم أعد أطيق .. ولم أعد أحمل لك أي إثارة من الحب.

هالمر: (مستعيداً رباطة جأشه) وهل هذا اعتقاد سليم وعن يقين أيضاً؟

نورا: أجل، سليم كل السلامة .. وهو اليقين بعينه .. وهذا هو السبب في أنني لن ألبث هنا أكثر مما فعلت.

هالمر: وهل تستطيعين أن تقولي لي ماذا صنعت حتى أستحق به أن أفقد حبك؟

نورا: طبعاً .. أستطيع أن أقول لك، لقد كان هذا الليلة، و١لك عندما لم تحصل المعجزة، عند ذلك لمست أنك لم تكن الرجل الذي كنت أظن.

هالمر: كوني صريحة أكثر .. ودعي هذا الغموض .. أنا أفهمك.

نورا: لقد انتظرت على أحر من الجمر طوال ثماني سنوات وأنا لا أدري .. ثم عرفت معرفة أكيدة أن المعجزات لا تحدث كل يوم .. ثم حدث لي هذا المهم المفاجئ، فعرفت أن المعجزة سوف تحدث آخر الأمر .. وعندما كان خطاب كرجستاد مستقراً في صندوق بريدنا لم يساورني الشك مطلقاً في أنك سوف تتقبل تحدي هذا الرجل، وأنك سوف تقول له: اذهب وأنشر الموضوع بحذافيره على العالم أجمع، ولما حدث ..

هالمر: نعم .. ماذا حدث إذن؟ .. عندما عرضت زوجتي للعار والفضيحة ..

نورا: عندما حدث هذا كنت على يقين تام من أنك سوف تتقدم وتحمل العبء بأجمعه على عاتقق، ثم تقول: أني أنا المذنب .. أنا صنعت هذا!

هالمر: نورا ..!

نوراك أتظن أنني لو كنت مكانك لما قبلت أن أتحمل هذه التضحية في سبيلك؟ كلا بالطبع، ولكن ماذا كان يمكن أن تساوي تعهداتي بجانب تعهداتك؟ هذه هي "المعجزة" التي طالما كنت أتمناها وأخشاها .. والتي كانت تمنع هذا الذي فكرت فيه من قتل نفسي.

هالمر: أنني أرضي أن أصل الليل بالنهار، راضياً مسروراً، في العمل من أجلك يا نورا — وأن أتحمل الآلام والفاقة في سبيلك .. ولكني لا أحسب أن في الدنيا أحداً يقبل أن يضحي بشرفه في سبيل من يحب.

نورا: أن هذا الذي تخشاه شيء أقدمت عليه مئات الآلاف من النساء.

هالمر: أوه .. أنك تتكلمين وتفكرين بفكر الأطفال عديمي الاكتراث.

نورا: ربما .. لكنك أنت لا تتكلم ولا تفكر كما يتكلم الرجل الذي كنت أتمنى .. أنك بمجرد أن زالت مخاوفك — وهي لم تكن مخاوف لما كان يتهددني أنا .. ولكن لما كان يحدث لك أنت– أقول عندما انتهى كل شيء، فيما يتعلق بك أنت، عادت الأمور إلى مجاريها تماماً .. وكأنما لم يحدث شيء، وسرعان ما عادت نظرتك السابقة إلي .. فأصبحت كما كنت قبرتك الصغيرة .. لعبتك التي ستعاملها فيما يلي من الأيام معاملة رقيقة وبمنتهى العناية .. خوفاً عليها من أن تنشرخ .. أو تنكسر لأنها في نظرك هشة ولا تحتمل اللمس (واقفة) توروفولد .. عند ذلك فقط فطنت إلى أنني كنت طوال هذه السنين الثماني أعيش مع رجل غريب عني، والعجب أنني ولدت لهذا الرجل الغريب ثلاثة أطفال! وأسفاه! أنني لا أطيق التفكير في ذلك ولا أتصوره!! أنه يكاد يذيب نفسي ويفتت كبدي.

هالمر (مكتئباً): فهمت فهمت .. لقد حدثت هوة كبيرة بيننا .. وأنما لا أنكر هذا .. ولكن يا نورا .. ألا يمكن سد هذه الهوة؟

نورا: أنني بحالتي التي أنا فيها الآن .. لست لك بزوجة.

هالمر: أنني يمكنني أن أصبح رجلاً آخر.

نورا: ربما .. ولكن بشرط أن تنصرف عنك لعبتك.

هالمر: ولكن الفراق .. فراقي عنك .. كلا كلا يا نورا .. أنا لا أستطيع التفكير في هذه المشكلة.

نورا (خارجة من الباب الأيمن): وهذا هو ما يحتم هذا الفراق ويجعله أمراً لا مفر منه، (تعود حاملة معطفها وقبعتها وفي يدها حقيبة صغيرة تضعها على كرسي بجوار المنضدة).

هالمر: نورا .. نورا .. لا يمكنك أن تخرجي الآن .. انتظري حتى غد.

نورا (وهي تلبس معطفها): لا يمكنني قضاء الليل في منزل رجل غريب.

هالمر: ولكن .. ألا يمكننا أن نعيش هنا كأخ وأخت؟

نورا (تلف الشال حولها) وداعاً ياتورفولد .. أنني لن أرى الصغار، وأنا على يقين من أنهم في أيد أحسن من يدي .. إذ أنني بحالتي التي أنا عليها الآن لا يمكن أن أكون ذات فائدة لهم.

هالمر: ولكن قد يأتي اليوم يا نورا .. اليوم الذي ..

نورا: ومن يدريني؟ أنني ليس لدي أي فكرة عما سوف أصير إليه.

هالمر: لكنك زوجتي مهما يكن من أمرك.

نورا: اسع ياتورفولد .. لقد سمعت أن المرأة حينما تهجر بيت زوجها:

كما أنا صانعة الآن .. يكون هو حراً من كل حق لها قبله .. ومهما يكن .. فأني أعفيك من كل حق .. ولك ألا تشعر نحوي بأي قيد أو مسئولية .. كما سيكون هذا هو شأني.

يجب أن يكون فراقنا حراً من كل قيد، وعلى قدم المساواة .. وعلى فكرة .. إليك هذا الخاتم .. أعطني خاتمي.

هالمر: وهذا أيضاً؟

نورا: وهذا أيضاً.

هالمر: ها هو ذا.

نورا: حسن، والآن .. انتهى كل شيء .. لقد وضعت المفاتيح هنا .. والخدم يعرفون كل شيء في المنزل –أحسن مما كنت أعرف أنا، وغدا بعد أن أكون قد تركت كرستين .. ستأتي إلى هنا لتحزم كل شيء أحضرته معي من عند أبي .. وستشحن لي هذه الأشياء.

هالمر: يعني.. انتهى كل شيء .. كل شيء، ولن تفكري في مرة أخرى.

نورا: مبلغ علمي أنني سوف أفكر فيك وفي الأطفال تفكيراً كثيراً .. وفي هذا المنزل أيضاً.

هالمر: وهل أكتب إليك يا نورا؟

نورا: أبداً أبدا .. يجب ألا تفعل.

هالمر: ولكن على الأقل .. اسمحي لي بأن أرسل إليك ...

نورا: لا شيء .. لا شيء ..

هالمر: اسمحي لي بأن أساعدك إذا احتجت.

نورا: كلا .. فلا يمكن أن آخذ شيئاً من رجل غريب.

هالمر: نورا .. ألم يعد يمكن أن أكون لك إلا رجلاً غريباً؟

نورا (وهي تتناول حقيبتها): آه يا تورفولد .. من يدري؟ .. فقد يحدث أعجب ما كان يتوقعه الإنسان.

هالمر: وما عسى أن يكون هذا الشيء؟ ..

نورا: هو أن يكون كل منا قد تغير .. تغير تغيراً تاماً بحيث ... أوه ... ياتورفولد .. أنني لم أعد أؤمن بعد بحدوث المعجزات.

هالمر: ولكني لن أنفك أؤمن بذلك .. خبريني .. تغير تغيراً تاماً بحيث ماذا؟ ..

نورا: بحيث يمكن أن تكون حياتنا مع بعضنا حياة زوجية حقيقية، وداعاً (تخرج من باب الصالة).

هالمر (يتهاوي على مقعد عند الباب ويغطي وجهه بيديه)" نورا .. نورا (ينظر حوله ثم يقف) فراغ! لقد ذهبت (إشراقة من الأمل تلمع في قلبه) أعجب العجائب وأعظم المعجزات (يسمع باب المنزل وهو ينغلق من بعيد .. من تحت) ..

ستار

والأن فاقرأ الرصاع الواثب الذي قدمناه لك مرة أخرى، فإن مما يتحق الاهتمام أن تنظر في الطريقة التي يمكن بواسطتها أن يتسبب استبعادنا لحسن التنقل في جعل الصراع الصاعد صراعاً واثباً.

٥ - الصراع الصاعد" المتدرج"

الصراع الصاعد –أي المتدرج– هو نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة، ولشخصيات متناسقة تناسقاً بديعاً اكتملت لها أبعادها الثلاثة، وقامت بينها الوحدة على أساس قويم ثابت.

فمقدمة: هذا جابلر Hedda Gabler الكاتب أبسن هي "الأنانية النتفخة .. أي العجب بالذات –تقضي على نفسها" فهذا جابلر تقتل نفسها في آخر هذه الرواية لأنها لغباوتها وعدم تبصرها تقع في الشرك الذي صنعته بيديها.

ونحن نلاحظ عند افتتاح الرواية أن تسمان وزوجته هذا جابلر قد عادا من شهر عسلهما في الليلة السالفة، ولا تكاد شمس الغد تبزغ حتى تصل مس تسمان –العمة التي كان يعيش تسمان معها– لترى إن كان كل شيء يسير على ما يرام، لقد كانت هي وأختها المريضة طريحة الفراش قد رهنتا معاشهما السنوي الصغير ليكفلا بيتاً للزوجين الحديثي عهد بالزواج، وكانت مس تسمان تنظر إلى تسمان نظرتها إلى ابنها، كما كان هو يعدها أماً له ... وأباً أيضاً!

تسمان: ما شاء الله! يا لها من قبعة فاخرة تلك القبعة التي كنت تلبسينها (القبعة في يده وهو ينظر إليها من جميع جوانبها)

مس ت: لقد اشتريتها على حساب هذا.

تسمان: على حساب هذا؟ وكيف؟

مس ت: نعم، حتى لا تخجل هدا مني إذا تصادف أن خرجنا معاً (يضع سمان القبعة، ولا يكاد حتى تدخل هذا، أنها فتاة سريعة الغضب، مس تسمان تعطي تسمان حزمة).

تسمان: بالله هل ادخرتهما لي حقاً يا عمة جوليا؟ هذا أليس هذا شيئاً مؤثراً؟

هدا: وما ذاك يا تسمان؟

تسمان: شبشبي[1]: خفاي القديمان العزيزان.

هدا: شيء مؤثر حقا! لطالما سمعتك تتحدث عنهما ونحن بالخارج.

تسمان: أجل، لقد كنت في شدة الحاجة إليهما (يتجه نحوها) والآن انظري إليهما يا هدا.

هدا (تتجه نحو الموقد): شكراً .. في الواقع هذا شيء لا يهمني.

تسمان: (وهو يتبعها) خذي بالك أرجوك، أن العمة رينا، بالرغم من مرضها، هي التي طرزتهما لي. أوه .. أنك لا تعرفين كم تثيران عندي من الذكريات.

هدا: (بالقرب من المنضدة) هذا أمر لا يهمني.

مس ت: طبعاً هذا أمر لا يهم هدا يا جورج.

تسمان: حسن .. لكنها لما كانت أصبحت واحدة من العائلة ف ..

هدا (مقاطعة): أننا لن نجاري هذه الخادمة أبداً يا تسمان (كانت الخادمة قد تبنت تسمان بالفعل وكانت تحنو عليه كأمه)

مس ت: لا تجاروا برتا؟

تسمان: (لهدا) لماذا يا عزيزتي؟ ما الذي وضع هذه الفكرة في رأسك؟

---

[1] الشبشب هو بالعربية الفصحى الكوث بسكون الواو، وهي كلمة غير حية ولا مسرحية.

هدا: (مشيرة بإصبعها) انظر هنا .. لقد تركت قبعتها مطروحة على أحد الكراسي.

تسمان: (في انذهال وذعر –يسقط الخفين على الأرض) لماذا يا هدا؟

هدا: تصور .. إذا دخل أحد ولاحظ هذا.

تسمان: ولكن يا هدا – أن هذه قبعة العمة جوليا.

هدا: صحيح؟

مس ت: (وهي تتناول القبعة) أجل .. صحيح .. أنها قبعتي .. وأكثر من هذا .. أنها ليست قديمة يا مدام هدا.

هدا: في الواقع أنا لم أدقق النظر فيها يا مس تسمان.

مس ت: (وهي تحزم القبعة) أرجو أن أقول أن هذه هي أول مرة ألبسها – أول مرة.

تسمان: وهي قبعة جميلة جداً .. في مننتهى الجمال.

مس ت: أوه يا جورج .. إنها ليست بمثل هذه الدرجة (تتلفت حولها) أين شمسيتي؟ ها هي ذي (تأخذها) أنها ملكي أنا (مغمضة) وليست ملك برتا.

تسمان: قبعة جديدة وشمسية جديدة .. خذي بالك يا هدا ...

هدا: حاجة عظيمة حقاً.

تسمان: أجل .. أليس كذلك .. ولكن يا عمة .. ألقي نظرة فاحصة على هدا قبل أن تذهبي ... أنظري كم هي رائعة.

مس تسمان: يا ولدي العزيزين .. وأي جديد في هذا؟ لقد كانت هذا رائعة دائماً (تنصرف).

تسمان (متابعاً)، أجل ولكن هل لاحظت كل هذه الفخامة التي تكسوها؟ أرأيت كيف سمنت في هذه الرحلة؟

هدا (وهي تعبر الغرفة): أوه .. أرجوك كفى ثرثرة.

وعلى هذا النحو .. وقبل أن تنتهي من أول الرواية صفحات قلائل، نكون إزاء هذه الشخصيات الثلاث الكاملة .. البالغة غاية النضج .. وكأننا كنا نعرفها من قبل .. وعلى صلة بها .. أنها شخصيات حية نابضة، بينما يحتاج المؤلف في مسرحية فرحة العبيط Idiot's Delight إلى فصلين ونصف الفصل لكي يجمع بين شخصيتي روايته الرئيسيتين، وليجعلهما تتحديان عالماً بأجمعه .. عالماً معادياً .. في المشهد الختامي من الرواية.

فلماذا يا ترى كان أول ما نشب في مسرحية هدا جابلر هو هذا الصراع الصاعد المتدرج اللطيف؟ السبب في ذلك هو وحدة الأضداد، ثم هذه الشخصيات البديعة التكوين التي يدين أصحابها باعتقادات قوية راسخة .. أن هدا تزدري تسمان، كما تزدري كل شيء يعجب به أو يدافع عنه، وهي تفعل هذا في غير لين أو تراخ، وقد تزوجته لأنها رأت أنه سيكون رجلاً مطواعاً لن يخالف عن أمرها في شيء، ولن يعارض رغبة من رغباتها أبداً؛ ولأنها سوف تستعمله لهذه المزايا التي فيه لكي يكون سلما لها ترقي فوقه إلى منزلة أعلى في الهيئة االجتماعية، فهل يا ترى تستطيع أن تفسد عليه نفسه، وتتلف فيه روح هذا النقاء، وتلك الأمانة المرتابة الدقيقة المتزمتة.

لعل أحداً من الكتاب المسرحيين لم يؤت موهبة أبسن في رسم شخصيات روايته بهذه المقدرة الفائقة، وأبرز خصائص كل شخصية فيها، بحيث تبدو كل منها

شخصية متميزة مختلفة عن غيرها اختلافاً تاماً —وهذا كله بدون مقدمة منطقية محددة تحديداً جيداً.

إن من اليسير الوصول إلى توفير التوتر في المسرحية إذا جعلنا شخصياتها شخصيات صلبة مستمسكة بآرائها، لا تعرف المساومة ولا تلين، ولا تأخذ بأنصاف الحلول في معركة حياة أو موت، أن المقدمة المنطقية يجب أن تكشف عن هدف الرواية، أما الشخصيات المسرحية فيجب أن تنساق إلى هذا الهدف كما كان القدر يفعل في المسرحية اليونانية تماماً.

ونحن نلاحظ أن الصراع الصاعد – المتدرج– في ملهاة طرطوف يعزي إلى أورجون —الشخصية المحورية في الرواية– والذي يثير الصراع فيها ويخلقه .. أنه شخص لا يلين ولا يساوم في رأي يراه أو عقيدة يدين بها، وهو يبدأ ذلك حينما يبدهنا بتصريحه التالي:

"إن طرطوف قد فصل بين روحي وبين هؤلاء، وعلمني ألا أشغل فؤادي بأمر من أمور هذه الحياة الدنيا .. فإذا كان لابد لي بعد اليوم من أن أرى أمي أو زوجتي أو أبنائي وهم يجودون بأرواحهم في ساعة الموت فيجب أن أقف من هذا كله بلا ألم .. وبلا توجع".

فأي إنسان يستطيع أن يفوه بمثل هذه الأقوال جدير بأن ينشب من حوله صراعاً .. وصراعاً عنيفاً .. وقد فعل أورجون.

فكما أن استمساك هالمر بالأمانة المطلقة، وكما أن كبرياؤه المدنية وتزمته في ذلك كله هو الذي كان يدفع بمسرحية "بيت دمية" وينشب فيها معركة الصراع كذلك نجد أن تعصب أورجون لطرطوف، ذلك التعصب المسعور الذي لا ينثني، واعتقاده الأعمى في طهر طرطوف، قد جلب عليه كل الدواهي والنكبات التي حلت به، ونحن نكرر عبارة "التعصب المسعور" ونؤكدها.

لقد كان باجو في "عطيل" صلباً لا يلين، وكذلك كانت صلابة هاملت وتشبثه، ذلك التشيث الذي يشبه تشبث الكلام الضارية بفريستها، هو الذي كان يسوق هاملت ويدفعه دفعاً إلى نهايته المريرة، كما كانت رغبة أوديب تلك الرغبة المتأصلة في أعشار قلبه لكي يعرف قاتل الملك لايوس، هي التي جلبت عليه الفجيعة، وأسرعت بها عليه، فأمثال هذه الشخصيات ذات الإرادة الحديدية التي تأخذ بزمامها مقدمات منطقية مهضومة ومفهومة فهماً جيداً .. مقدمات واضحة بارزة المعالم لا يمكن ألا أن ترتفع بالمسرحية إلى أعلى الذرى.

إن الرواية إذا توافرت لها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان، لا تعرفان المساومة، كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعاً صاعداً كله بطولة وكله شهامة.

لا تصدق من يقول لك أنه لا توجد إلا أنماط معينة فحسب من أنماط الصراع هي التي تتوافر فيها القيمة المسرحية والقيمة التمثيلية، إذ كل الأنماط صالحة ما دمت تتوخى أن تكون شخصياتك مستكملة أبعادها الثلاثة، أعني مقوماتها الجسمانية والنفسية والاجتماعية، وما دمت تتوخى أن تكون مقدمتك المنطقية –أي الفكرة الأساسية التي تقوم عليها روايتك– مقدمة واضحة بارزة المعالم .. وتستطيع هذه الشخصيات أن تكشف عن ذاتها عن طريق الصراع، فتكون لها قيمتها المسرحية وتضمن لنفسها إثارة الترقب، كما تضمن جميع المزايا التي يسميها المتشدقون مزايا "مسرحية".

والملاحظ أن ماندرز في مسرحية "أشباح" يعارض مسز آلفنج في أول الأمر معارضة لينة لا تلبث أن تتحول إلى صراع صاعد في هوادة وبطئ ..

"ماندرز: أه .. ها هي ذي ثمرة قراءتك .. لقد حملت فاكهة شهية جنية – تلك المؤلفات الكريهة الهدامة الحرة التفكير".

(يا لمنذر البائس المسكين! كم هو على حق فيما يتهم به مسز آلفنج: أنه يشعر كأنما قد قال فيها آخر ما يمكن أن يقال، وإذا هي قد قضي عليها لقد كان هجومه عليها لوماً ودينونة .. والآن نشهد الهجوم المضاد .. هذا الصراع المنظم، أن اللوم وحده لا يمكن أن يتطور إلى صراع إذا أقره الشخص الذي وجه إليه وقبله، أما مسز آلفنج فهي ترفض هذا اللوم وتقذف به في وجه ماتندرز).

مسز آلفنج: أنك مخطئ فيما تدعي يا صديقي، أنك أنت الشخص الذي جعلني أبداً في التفكير .. وأنا مدينة لك بأعظم آيات الشكر على ذلك.

(ولا عجب أن يصيح ماندرز مذعوراً: "أنا؟ أن الهجوم المضاد يجب أن يكون أعنف من الهجوم لكيلا يكون الصراع صراعاً ساكناً .. ومسز آلفنج من أجل هذا تعترف بالفعلة .. لكنها تلقي بالمسئولية على رأس من يتهمها).

مسز آلفنج: أجل كان ذلك بإجبارك إياي على الخضوع والاستسلام لما تسميه أنت واجبي واتزاماتي .. وبالثناء على ما ثارت عليه نفسي من صميمها، ووصفك له بأنه حق وعدل .. وهو ما ثارت عليه ثورتها على شيء ممقوت مشئوم .. لقد كان هذا هو ما دفعني إلى فحص تعاليمك فحص الناقد المدقق، ولم أكن أريد إلا أن أكشف الغطاء عن نقطة واحدة منها فحسب، ولكني لم أكد أكشف الغطاء عنها جميعاً حتى أنهار بنيانه كله من الأساس وعند ذلك فقط عرفت أن تعاليمك كانت تعاليم آلية .. وزائفة ..

(لقد أجبرته على أن يقف منها موقف المدافع، فإذا هو يتراجع قليلاً .. ثم إذا هو يهاجم .. ثم يقوم بهجومه المضاد).

ماندرز: (في لطف وللهجة عاطفية) أهذا هو كل ما صنعته في أعنف نضال خضته في حياتي؟

لقد عرضت مسز آلفنج عليه نفسها في لحظة حرجة .. وهو يذكرها بالتضحية التي تحملها حينما رفض ما عرضته عليه .. وهذا السؤال اللطيف الناعم الذي وجهه إليها هو من باب التحدي الذي تتقلبه مسز آلفنج فتقول: مسز آلفنج: بل أفضل أن تسميه أخزى هزيمة حلت بك في الحياة!

وهكذا نلاحظ أن كل كلمة هنا تتقدم بالصراع وتزيده استعاراً

إنني إذا قلت لأي إنسان إنك لص .. كانت هذه دعوة إلى صراع، ولكن لا شيء أكثر من هذا، فالصراع يفتقر إلى أمور أخرى غير هذه الدعوة .. وهو في ذلك مثل حمل المرأة الذي لابد فيه من تلاقي الذكر بالأنثى لكي يتم، وقد يجيبك الرجل الذي اتهمته باللصوصية: "فتح عينيك .. وانظر من تخاطب!" ثم لا يهتم بما اتهمته به، ولا يعيره إلتفاتاً، ويكون بهذا كالذي أجهض المرأة الحبلى ولم يتركها لتضع حملها وتنجب طفلها .. لقد قطع عليك السبيل إلى الصراع –إلى المعركة، أما إذا رد عليك بمثل ما خاطبته ودعاك لصاً .. كان هذا بشيراً بنشوب الصراع.

إن المسرحية ليست صورة من الحياة كما يتوهم بعضهم، لكنها جوهرها، ومن هنا كان واجبنا في المسرح أن نلخص الحياة ونكثفها، والناس في الحياة يتشاجرون عاماً ويتربصون آخر دون أن يحسموا سبب خلافهم ... أما في المسرحية فيجب تلخيص هذا وتكثيفه، والاقتصار فيه على الجوهر .. على اللباب ..والاكتفاء بالإيهام عما حدث خلال السنين من مخاصمات، دون الإكثار من الحوار السطحي.

ومن المهم جداً أن نلاحظ أن الصراع –التدريجي– قد تم في ملهاة طرطوف بطريقة تختلف عن الطريقة التي تم بواسطتها في "بيت دمية" ونحن نلاحظ في مسرحيات أبسن، أن الصراع معناه نزال حقيقي بين الشخصيات، بينما موليير في طرطوف يبدأ بفئة تقف ضد فئة أخرى، وإصرار أورجون على أن يقضي على

نفسه بنفسه لا يمكن أن نعده صراعاً .. ومع هذا فهو يحدث توتراً صاعداً .. مستمراً .. وهلم فلنلاحظه فيما يلي:

أورجون: إن ما أنا فاعله من تحويل جميع ثرواتي إليك وتنازلي عنها لك هو فعلة من فعال الهبة التي ستتخذ إجراء قانونياً لا مطعن فيه.

(فهذا الكلام ليس هجوماً في الواقع)

طرطوف: (متراجعاً) لي أنا ! أوه أيها الأخ! كيف يمكنك أن تفكر في هذا!

(وهذا أيضاً ليس هجوماً مضاداً)

أورجون: عجباً .. أقول لك الحق .. أن قصتك هي التي ألقت بهذه الفكرة في دماغي

طرطوف: قصتي أنا؟

أورجون: أجل —قصتك التي رويتها لي عن أحد أصدقائك من مدينة ليون، أعني ليموجس .. مؤكد أنت لم تنس هذا ..

طرطوف: أوه ذكرت ذكرت .. ولكن .. تالله لو كنت أعرف أنها كانت تدفعك إلى ذلك، يا شقيق الروح، لفضلت أن أقطع لساني قبل أن أقصها عليك.

أورجون: ولكنك لا .. لا تعني أنك ترفض

طرطوف: حاشاي .. وكيف يمكنني أن أتقبل مثل هذه المسئولية الثقيلة.

أورجون: ولم لا؟ لقد قبلها بطل القصة.

طرطوف: آه يا شقيق الروح .. لقد كان قديساً .. بينما أنا سقط متاع لا قيمة له.

أورجون: قديس! أنا لا أعرف في الدنيا كلها من هو أشد قداسة منك يا سيدي .. أؤمن يمكن أن أجعله موضع ثقتي المطلقة أكثر منك.

طرطوف: لو أنني قبلت منك هذه الوديعة لظن الناس .. عباد الشيطان الرجيم، بليال، أنني استغللت طبيعتك وطهارة نفسك.

أورجون: إن فكرة الناس عني خير من ذلك يا صديقي، وأنا لست هذا المخلوق الذي يمكن استغفاله أو التغرير به بسهولة.

طرطوف: أنا لا يهمني ما قد يقولون عني يا شقيق الروح، ولكن ما يقولونه عنك.

أورجون: إذن .. فلا عليك من ذلك يا أخي .. فأن غاية سروري هي أن أجعلهم يثرثرون ويقولون ما يقولون، ثم .. فكر .. فكر في القوة على فعل الخير التي تتيحها لك هذه العملية! أنك بواسطتها تستطيع أن تصلح ما فسد من أمر أسرتي العنيدة المتمردة، وتنقذها إنقاذاً تاماً من رخاوتها وتهاونها .. ومن هذا الإسراف الذي طالما ساء روحك اللطيفة.

طرطوف: حقاً أنها يمكن أن تتيح لي إمكانيات عظيمة في هذا السبيل.

أورجون: ها .. ها أنت ذا تسلم بذلك .. إذن فهل لا يكون من الواجب عليك أن تقبل هبتي من أجل مصلحتي ومصلحتهم أيضاً؟

طرطوف: أنا لم أنظر إليها من تلك الناحية من قبل .. ليكن ما أردت.

أورجون: اتفقنا، أن خلاصهم في يديك يا أخي، فهل ترضى أن تتركهم ليهلكوا حتى ينقطع دابرهم؟

طرطوف: قد غلبتني حجتك يا صديقي العزيز، لقد أخطأت بترددي.

أورجون: إذن فأنت تقبل الوقفية.

طرطوف: لتكن مشيئة السماء في هذه كما في كل الأشياء الأخرى، أقبل (ويضع حجة الوقفية في صدره).

وإلى هنا لا نرى أي صراع، إلا أننا نعلم أن أورجون، ذلك المغفل، ليس وحده الذي سوف تقضي عليه هذه الوقفية .. بل سوف تشركه في ذلك الخراب أسرته الحبيبة المحتشمة أيضاً، لسوف نرى بأنفاس مبهورة كيف يستعمل طرطوف هذا السلطان الجديد الذي حصل عليه، وهذا المشهد هو في الواقع مشهدتمهيدي للصراع .. مشهد يشف عما سوف ينشب من صراع.

إننا هنا نواجه صراعاً صاعداً أو تدريجياً –يختلف عن ذلك الصراع الذي شرحناه من قبل، ونحن نتساءل عن أي الطريقتين أفضل؟ ونحن نجيب أيضاص بأن كل طريقة منهما هي طريقة حسنة إذا كانت تساعد الصراع على أن ينشب ويتطور تطوراً تدريجياً، وقد حقق موليير صراعه بتوحيده صفوف أسرة أورجون لكي تهزم طرطوف ومن يشد على يده (طائفة ضد طائفة) وقد كان تردد طرطوف في قبول هبة أورجون نفاقاً واضحاً واستخذاء مصطنعاً، ولم يكن في ذلك شيء من الرصاع بالمرة، إلا أن الهبة نفسها هي التي تحدث التوتر وتومئ إلى معركة الحياة أو الموت التي سوف تنشب بينه وبين العائلة ولنعد لحظة إلى مسرحية "أشباح" لنسمع ماندرز يقول:

"آه: ها هي ذي ثمرة قراءتاتك .. لقد حملتفاكهة شهية جنية – تلك المؤلفات الكريهة الهدامة الحرة التفكير".

ولو أن مسز آلفنج أجابت: "حقيقة؟؟ أو "وما شأنك أنت والكتب" أو أي شيء من هذا مما يكون فيه توبيخ لماندرز دون أن تهاجمه، لتحول الصراع في الحال فصار صراعاً ساكناً .. راكداً .. لكن مسز آلفنج تجيب: "أنك مخطيء فيما

تدعي يا صديقي"

وهي بهذا تنفي نفياً عاماً، أولاً، لأنها تضيف عامل السخرية والتهكم بقولها له: "يا صديقي" ثم تأتي الجملة التالية فتكون قنبلة تحمل الهجوم إلى أرض العدو .. أنها ضربة بكر، تكاد تصيب عدوها بالشلل:

"إنك أنت الشخص الذي جعلني أبدأ بالتفكير، وأنا مدينة لك بأعظم آيات الشكر على ذلك"

وقول ماندرز: "أنا" مساوية لكلمة "آخ" في حلقة الملاكمة بل لكلمة "فول Fou" أي ضربة خطأ في المباريات الرياضية.

وتمضي مسز آلفنج في هجومها فلا تنفك تكيل اللكمات لماندرز التعس، ثم تصفي حسابها معه بلكمة قاضية .. إلا أنها تخطئ هدفها بمسافة بسيطة .. ولو قد مجحت مسز آلفنج في القضاء على خصمها لانتهت الرواية طبعاً .. على أن ماندرز ليس محارباً يستهان به هو أيضاً، فهو حينما يترنح من ضربة، يأخذ في المناوشة حتى يستعيد أنفاسه ثم إذا هو يشرع في هجومه المضاد بشراسة وتوحش، فهذا هو من الصراع الصاعد.

مسز آلفنج: بل أفضل أن تسميه أخزى هزيمة حلت بك في الحياة.

(وهذه عي اللكمة القاضية –أو ال أبركت– التي أخطأت ذقن ماندرز)

ماندرز: (مناوشاً) بل لقد كان أكبر انتصار فزت به في حياتي يا هيلين[١] انتصاري على نفسي.

مسز آلفنج: (متألمة ولكنها ترسم خطتها) لقد كان ظلماً لحق بكلينا ..

---

[١] المقصود هنا تشبيه مسز آلفنج حينما كان يحبها القس ماندوز بهيلين اليونانية وسبب حرب طروادة.

وتصرفاً خاطئاً.

ماندرز: (وقد رأى ثغرة فأراد أن ينفذ منها) ظلم؟ أكان الذي صنعته أنا ظلماً حين نصحت لك كزوجة بالعودة إلى زوجك الشرعي حينما لجأتإلى شبه شاردة مسلوبة الفكر وأنت تصيحين: "هأنذي .. خدني" أكان ذلك ظلماً وتصرفاً خاطئاً؟

أن الصراع لا يزال يشتد ويشتد، كاشفاً لنا عن أعمق مشاعر الشخصيات عن العوامل التي صنعت هذه الشخصيات وجعلتها تفعل كما كانت تفعل من قبل، والموقف الذي تقفه الآن، والوجهة التي تتجه إليها، ولكل شخصية مقدمتها المنطقية المحددة الواضحة في الحياة .. أنها شخصيات تعرف ما تريد —وتناضل في سبيله.

ويوجين أونيل في مسرحيته: "الكترا تلبس ثياب الحداد" يعطينا مثالاً رائعاً للصراع الصاعد، وليس يعيب هذه الرواية إلا أن شخصياتها لا تشعر بالحافز العميق الذي يدفعها إلى الفعل بالرغم من معركة الحياة أو الموت التي نخوضها.

وإذا قرأت مجمل الرواية في آخر الكتاب وجدت أن ثمة قوة محركة لا تقاوم تدفع الشخصيات نحو نهايتها المحتومة —لافينيا لكي تثأر لأبيها، وكرستين لكي تحرر نفسها من أسر زوجها.

إن الصراع في هذه الرواية يأتي في أمواج متلاحقة، ولا ينفك يرتفع ويرتفع إلى ذروة مخيفة وفي قوة كاسحة —إلى أن نشرع في فحص الشخصيات وإمعان النظر فيها، فإذا انتهينا من ذلك تحققنا وأسفاه أن كل هذه الدماء وكل تلك البروق والرعود لم تكن إلا خداعاً .. إننا لا يمكن أن نصدقهم .. أن أصحابها لم يكونوا أناساً أحياء لقد كانوا مجرد خلق خرج من دماغ المؤلف الذي آتاه الله حيوية خارقة غير عادية، وقوة لا يتصورها العقل استطاع بهما أن يجعل هذه الشخصيات تسلك كما تسلك مخلوقات الله الحية الواعية، فإذا هو تركهم وشأنهم لحظة واحدة

رأيتهم ينهارون تحت عبء وجودهم نفسه .. ولا غير هذا العبء.

إن الشخصيات تمضي لما يوجهها إليه المؤلف في غير توقف ولا تلكؤ، ودون أن تكون لها إرادة من ذاتها، فلافينيا تكره أمها كرهاً عميقاً مراً لأن هذا الكره يخلق صراعاً ولابد، وهي تكتشف عن أمها أموراً قد تقلل من حبها الحميم لها .. لكنها تتغاضى عن تلك الأمور وكأنها لم تكن، وكان هذا واجباً مفروضاً عليها إذا كان لابد لها من القيام بالدور الذي فرضه عليها المؤلف.

والكابتن بونت يكره آل مانون لأنهم تركوا أمهم تموت جوعاً .. أما أنه هو نفسه قد تركها عدة سنسن، وهجرها لتلقى ما قسم لها وحدها دون مساع\ أو مواس أو معين .. فهذا شيء لا يهم! وكيف يهم هذا والصراع واجب أن يمضي في سبيله!

وكرستيان تكره تكره زوجها لأن حبها إياه قد تحول إلى بغضاء وكراهية، علم ذلك عند المؤلف الذي لا يحير جواباً!

وعذر أونيل في إخفاء أسراره عنا عذر واضح، فهو نفسه لا يدري، أنه لم يعد مقدمة منطقية .. أي فكرة أساسية .. لروايته كي تمضي في ضوئها إلى هدف مقصود وغرض منشود.

لقد حاكى أونيل الأصل اليوناني للرواية .. وظن أنه إذا اتخذ القضاء والقدر مكان المقدمة المنطقية فأنه سوف يضمن بذلك قوة دافعة يمكن أن تناظر تلك القوة التي كانت تدفع المسرحيات اليونانية إلى غايتها، لكنه أخفق فق هذا؛ لأن المسرحيات اليونانية كانت لها مقدمتها المستخفية وراء قناع القضاء والقدر .. بينما أونيل لم يكن يستعيين إلا بالقدر الأعمى فحسب، دون أن يستعين بأية مقدمة منطقية.

فالصراع الصاعد كما رأينا يمكن أن يتحقق بوجود شخصيات سطحية لا

تدفعها إلا دوافع رديئة مفتعلة، ولكن هذا النوع من الروايات ليس هو النوع الذي تتوخاه .. أن مثل تلك الروايات قد تترك أثرها فينا .. بل ربما كانت قمينة بابتعاث الرعب فينا ونحن نشهد تمثيلها في المسرح حتى إذا خرجنا منه لم تصبح أكثر من ذكرى؛ لنها مقطوعة الصلة بالحياة كما نعرفها، ولأن شخصياتها لم تتوافر فيها الأبعاد الثلاثة المعروفة.

وأعود فأكرر ما قلته مراراً من أن الصراع الصاعد يعني مقدمة منطقية واضحة بارزة المعالم ووحدة أضداد وشخصيات توافرت لها أبعادها الثلاثة أعني مقوماتها الثلاثة: الجسمانية والنفسية والاجتماعية.

٦ - الحركة

من السهولة بمكان القول بأن في العاصفة لوناً من ألوان الصراع، إلا أن الذي نراه ونسميه عاصفة أو "إعصاراً" أن هو في الحقيقة إلا "ذروة" لأنه نتيجة لمئات بل الآف من ألوان الصراع الصغيرة كل منها أكبر من الآخر وأشد خطورة إلى أن تصل إلى الأزمة –الهدوء الذي يسبق العاصفة، ففي هذه اللحظة الخيرة يتخذ القرار، فأما أن تمر العاصفة، وأما أن تثور بكل عنفها.

وحينما نفكر في أن ظاهرة من ظواهر الطبيعة قد تخطيء فلا نفكر لها إلا في سبب واحد من أسبابها، فنزعم أن العاصفة تبدأ بكذا وكذا من الطرق، ناسين أن كل عاصفة من العواصف لها أسباب تختلف في كل عاصفة عن غيرها من العواصف الأخرى، وإن كانت نتائجها جميعاً واحدة في جوهرها، وهي في هذا تشبه الموت تماماً .. الموت الذي هو نتيجة لظروف مختلفة وأن كان الموت هو الموت في جوهره ولبابه.

وكل صراع إنما يتألف من هجوم وهجوم مضاد، إلا أن كل صراع يختلف عن جميع أنواع الصراع الأخرى، فثمة انتقالات صغيرة –وقد تكون حركات لا يكاد

يفطن إليها أحد– هي التي تحد: الصراع الصاعد الذي سوف تستعمله، وهذه الانتقالات بدورها تحددها الشخصيات الفردية، فإذا كان صاحب إحدى الشخصيات مفكراً بطيء التفكير، أو متراخياً فاتر الهمة، فأن انتقاله يؤثر في الصراع نتيجة لتراخيه وفتور عمته، ولما لم يكن في الدنيا كلها شخصات يمكن أن يتشابها تماماً في طريقة تفكيرهما، فأنه لا يمكن أن يوجد انتقالان: ولا صراعان متماثلان إطلاقاً.

وهلم نلاحظ نورا وهالمر لحظة عابرة .. هلم فلنر الدوافع التي تدفعهما وهما لا يعرفانها، لماذا ترضى نورا حينما يكون رضاها ذاك مؤيداً لحجة هالمر ضدها؟ وما هذا الذي تنطوي عليه جملة بسيطة؟

ها هو هالمر قد عرف الآن فقط سر التزوير الذي ارتكبته نورا، وها هو ذا يشتد ثأره فيقول لها:

هالمر: أيتها المخلوقة التعسة – ماذا صنعت؟

(إن هذا الذي يقوله ليس هجوماً، أنه يعلم تمام العلم ماذا صنعت ... لكنه مذعور أشد الذعر حتى لا يكاد يصدقه، أنه في ثورة بينه وبين نفسه، وهو في أشد الحاجة إلى تعويذة ترد إليه أنفاسه، ولكن هذا السطر يشف عن الهجوم الشنيع الذي لا يلبث أن يجيء)

نورا: دعني أذهب، أنك لن تقاسي شيئاً في سبيلي، ولن تحمل عبء ما صنعته أنا.

(وليس قولها هجوماً مضاداً .. إلا أن الصؤراع يواصل صعوده مع ذاك. أنها لا تدري أن هالمر لديه أي نية بأخذ المسئولية على عاتقه، ولا هي متحققة تماماً أنه غاضب عليها، أنها تعرف أنه قد ثار، لكنه لم يكن يقصد أن يثور، وهي تستبقي تلك الإثارة الأخيرة من سذاجتها التي تجعلها بهذه الدرجة الكبيرة من إثارة

العواطف وهي تواجه الخطر الداهم، وهذه ليست جملة مقاتلة إذن، لكنها من جمل الانتقال التي تساعد على ارتفاع الصراع والصعود به).

إننا لو لم نعرف هالمر، ونعرف شخصيته وحيرته ووساوسه الأدبية، وأمانته المتزمتة التي تبلغ حد التعصب، لما أمكن أن يبلغ نضال نورا مع كروجستاد حد الصراع على الإطلاق، ولما أمكن أن يكون ثمة شيء نعلل النفس به أو نتطلع إليه، ولما كان ثمة إلا سؤال واحد هو: من منهما يا ترى يستطيع أن يحتال على صاحبه؟ وبالأحرى: (يضحك على ذقنه!) ومن ثمة لا تصبح الحركة الصغيرة حركة مهمة إلا من حيث صلتها بالحركة الكبرى.

ونحن نجد في رواية Hay Fever "حمى الدريس" مادة طيبة توضح لنا ذلك والمشهد الذي نستخلصه منها لا يشتمل على أية حركات كبيرة، إذ ليس فيه مثلاً شيء يواجه خطراً، ولا شيء يجعل الحركات الصغيرة شيئاً هاماً، وإذا كانت إحدى شخصياته يمكن الاستغناء عنها فلا ضير من ذلك –ولا لوم– على أن كون الرواية ملهاة لا ينهض لتبرير مثل هذا العيب الشديد، بدليل أن الرواية لم تكن من الملاهي الطيبة بحاول.

إن الشروح والتحقيقات المعروضة عقب كل الكلام –سواء كان الكلام هجوماً أو صراعاً صاعداً، أو هجوماً مضاداً دليل على إمكانيات الكلام المتطور في كل صراع.

مشهد من رواية Hay Fever تأليف بول كوارد:

(أسرة تتكون من أم جميلة جذابة كانت ممثلة سابقاً، ومن والد بهي الطلعة يؤلف القصص ومن ابن وابنة جميلي الطلعة، ولا شيء غير ذلك، وقد دعت الأسرة بعض الضيوف لقضاء نهاية الأسبوع معهم .. ودعا كل منهم واحداً من أصحابه .. فالأم جودث دعت صديقتها الفلانية .. والأب –ديفد دعا صديقه الفلاني ...

والأبنة سورل دعت صديقتها الفلانية .. والابن سيمون دعا ... هل تستطيع أن تحزر من؟ ... والجميع يتشاحنون حول ترتيبات النوم، ويستمرون في مشاحناتهم حتى يصل الضيوف –الضيوف الأربعة العاديون الذين يخدمون العائلة كما يخدم الأغرار السذج)

سورل: لقد كان يجب علي أن أفكر في أنك أعلى من أن تشجع هؤلاء الناس الصغار التافهين البله الذين تسحرهم شهرتك (هجوم).

جودث: قد يكون هذا صحيحاً، لكني لا أسمح لأحد إلا لي أنا بالنق .. وملاحظة العيوب (هجوم مضاد صاعد)

سورل: هذا إسفاف رخيص .. إسفاف مؤسف. (هجوم صاعد)

جودث: اسفاف! هذا هراء وكلام فارغ .. وما أخبار سياستك .. الدبلوماسي البارع! (هجوم مضاد)

سورل: لاشك أن هذا يختلف قليلاً يا عزيزتي (صراع ساكن)

جودث: إذا كنت تقصدين هذا لأنك فتاة غندورة ابنة تسع عشرة سنة .. وشابة تفيض حيوية ونشاطاً، كان لك حق احتكار أي مغامرة غرامية مهما كانت، فأني أعتقد أن لي الحق كل الحق في أن أزيل هذا الوهم عن عينيك (هجوم)

سورل: ولكن يا ماما – (صعود)

جودث: لقد كبرت وجعلت كل من يراك يظنني .. أنا أمك –قد بلغت سن الثمانين، لقد كانت غلطة "شنيعة" عدم إرسالنا إياك إلى مدرسة داخلية، وهاأنتذي الآن ترفعين الكلفة بيننا وكأنما أنا أختك الكبرى (ساكن)

سيمون: لم يكن في هذا أي فائدة .. فكل الناس يعرفون أنني ابنك وأن

سيول بنتك (ساكن)

جودث: وليس لهذا من سبب إلا أنني كنت في منتهى الغباوة حينما كنت أدللك أمام آلات التصوير وأنت صغيرة .. آه .. لشد ما أنا آسفة على ذلك: (ساكن)

سيمون: لست أدري أي داع لمحاولتك الظهور أصغر من سنك! .. (هجوم صاعد)

جودث: في سنك يا شاطر يكون من غير اللائق إذا فعلت هذا (هجوم مضاد)

سورل: ولكن يا أمي العزيزة .. ألا تلاحظين أنه مما لا يليق بكرامتك أبداً مشيك متباهية هكذا وأنت في أحسن زينتك مع شباب الرجال (هجوم)

جودث: أنني لا أمشي متباهية .. ولا مشيت عمري متباهية مع أحد.

لقد كنت من الوجهة الأخلاقية أراه ظريفاً في منتهى الظرف، طوال حياتي تقريباً .. وإذا كانت المعابثة البريئة حبيبة إلى النفس أحياناً فلست أدري ماذا يمنع منها؟ (ساكن)

سورل: ولكنها يجب ألا تكون ممتعة لك أو حبيبة إلى نفسك بعد (هجوم)

جودث: تلاحظين يا سورل أنك تنضجين وتتفتح فيك غرائز الأنوثة بصورة شنيعة يوماً بعد يوم .. كم كنت أرغب في أن أربيك بطريقة أخرى.

سورل: إنني أفخر بأنوثتي (هجوم)

جودث: أنت (حبوبة)، وأنا أعبدك (تقبلها) وأنت جميلة في منتهى الجمال .. وأنا غيري منك .. في منتهى الغيرة (ساكن)

سورل: صحيح، ما أبدع هذا! (ساكن)

جودث: ستعاملين ساندي معاملة حسنة، أليس كذلك؟ (ساكن)

سورل: ألا يمكن أن ينام في غرفة اللعب (لعبة القمار) (ساكن)

جودث: يا عزيزتي أنه رجل رياضي وقوي حداً .. وكل مواسير المياه هذه ربما امتصت حيويته (ساكن)

سورل: وهي ستمتص حيوية رتشرد أيضاً (ساكن)

جودث: أنه لن يلقي باله إليها .. وهو على الأرجح معتاد على جو السفارات اللافح في القاليم الاستوائية حيث يستعملون المراوح الكبيرة وغيرها لتلطيف الجو (ساكن)

سيمون: إنه بالطبع شخص فاتك قتال .. على كل حال (ساكن)

سورل: إنك آخذ في ثقل الظل والبعد عن الناس يا سيمون (وثب)

سيمون: لا شيء من هذا .. فقط لا أستلطف أصدقاؤك الرجال (هجوم)

سورل: إنك لم تكن ظريفاً يوماً ما مع أحد من أصدقائي رجالاً كانوا أو نساء (هجوم مضاد)

سيمون: كيفما كان الأمر .. أن الغرفة اليابانية غرفة سيدات .. ويجب أن تقيم فيها سيدة (صراع ساكن حتى الانتقال المقصود به هذا الكلام)

جودث: لقد وعدت ساندي بها –أنه يحب كل ما هو ياباني (ساكن)

سيمون: وميرا أيضاً تحب هذا (وثب)

جودث: ميرا (صراع صاعد)

سيمون: ميرا تراندل، لقد طلبت منها أن تحضر (صاعد)

جودث: طلبت منها ماذا؟ (صاعد)

مفاجأة: مفاجئة لأن أحداً – إذا استثنينا الجمهور، لم يكن ينتظر أن يكون سيمون قد دعا أحداً هو أيضاً .. وهذه هي النقطة التي وصل إليها هذا المشهد– وهكذا يبعثر المؤلف صفحات عدة لأنه لم يكن ثمة تلك الحركة الكبرى التي تعطي معنى للحركات الصغرى .. ثم أنه ليس ثمة أيضاً انتقال كبير بسبب شفافية الشخصيات واقتصارها على بعدين فقط من الأبعاد الثلاثة اللازمة، واسقاط المؤلف للبعد الثالث .. أنك تريد أن تسوق سيارة –فهذه مقدمتك المنطقية، فأولاً يجب أن تشعل الغاز بتفجير قطرة من الجاسولين .. فإذا لم يحدث لأي سبب من الأسباب أي تفجير آخر (صراع) بقيت السيارة مكانها دون أن تتحرك –ساكنة– (كما يحدث في المسرحية التي من هذا النوع) أما إذا تدفق الجاسولين دون أن يعترض طريقه شيء، فإن التفجير سيصير تفجيراً آخر (كما يثير الصراع صراعاً آخر)، وهنا تشرع السيارة في الاهتزاز بطنين متصل مستقر – وهكذا تكون السيارة (كمسرحيتك) متحركة.

فالتفجيرات الكثيرة الصغيرة ستحرك السيارة وتسير بها قدماً، وليس يكفي لذلك تفجير واحد أو تفجيران .. ولكن ربد من عدد كبير جداً للبدء في الحركة الكبرى في العجل.

وفي المسرحية يحدث مثل هذا تماماً .. إذ يسبب كل صراع الصراع الذي يليه، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الرصاع الذي يسبقه، ومن ثمة تتحرك التمثيلية مدفوعة إلى الأمام، بوساطة الصراع الذي تخلقه الشخصيات مسوقة برغبتها في الوصول إلة هدفها: أعني إقامة الحجة على سلامة المقدمة وتبريرها.

ولكن .. هلم فلنعد إلى صديقينا القديمين نورا وهالمر لنرى كيف يتحرك صراعهما ويتغير.

هالمر: أرجو أن تدعينا من مظاهر الحزن والفجيعة من فضلك (يغلق باب الصالة) وستبقين هنا لتفسري لي ما كان من هذا كله، هل تفهمين ماذا صنعت؟ أجيبي. هل تفهمين ماذا صنعت؟

(إن هذه السطور توحي بازدياد سرعة النضال، وإغلاق باب الصالة يضيف إلى ثقل الكلام، وأقواله كلها هجوم لاشك)

نورا: (تتفرس فيه بثبات وتقول وهي تنظر في وجهة نظر باردة لا تنفك تزداد بروداً) أجل .. الآن بدأت أفهم كثيراً .. كثيراً جداً.

(إجابة نورا ليست هجوماً مضاداً، حقيقة أن الهجوم والهجوم المضاد هما أشد الطرق المباشرة وأقصرها لبناء الصراع، لكن لا يمكن أن نقتصر عليهما في مسرحيتنا دون أن تصبح تلك المسرحية مملة ودون أن تضطر إلى إنهاء الرواية قبل أوان انتهائها بشوط كبير، إن أجابة نورا هي إجابة سلبية، وإن قالت أجل لكان يجب أن نفهم لماذا، أنها ترفض أن تلبي طلب سيدها النافذ الصبر الذي يأمرها فيه الحساب، أي بتقديم تفسير، أنها لا تفسر شيئاً، ولكنا نلاحظ انبثاق أول شعاعة من أشعة استيقاظها في إجابتها هذه .. أول علامة على أن هالمر سوف يتلقى أكثر مما أراد أن يساوم عليه من القول، فهل رد نورا ينطوي على روح الشر؟ هذا حق لا ريب فيه، أن ما يفيض به من برود، واللهجة التي صيغ فيها .. كل هذا نذير بالخطر الوشيك الانقضاض ولكن هالمر لا يسطيع أن يرى هذا الخطر لأن انفعاله أخذ بزمامه والغضب يغشي عينيه.

ثم هو ينزلق خطوة خطوة .. ورويداً رويداً في عاصفة من هذا الغضب لا يستطيع أن يسيطر على نفسه (وهي تجتاحه)

هالمر: (وهو يمشي في أرجاء الغرفة) يا للصحوة المذهلة! أبعد كل هذه السنين الثماني –تلك كانت مسرتي وموضع افتخاري وكبريائي– لم تكن شيئاً إلا منافقة .. كذابة .. بل شراً من هذا وأضل سبيلاً .. مجرمة، واجراماً ليس يعدله إجرام! يا للخزي! يا للعار! (نورا صامتة لكنها لا تحول عينيها عنه، هالمر يقف جامداً أمامها).

(هجوم هالمر يشتد الآن اشتداداً ضارباً حتى لقد تصبح أية مقاطعة له من جانب نورا ضربة قاتلة للتأثير الذي حققه أبسن، وصمتها فيه من البلاغة القدر الكافي للرد على هالمر هنا، وهي تدافع به عن نفسها خيراً مما تدافع بأي كلام بليغ لا يمكن أن يخطر لشكسبير نفسه على بال.

وبهذا نرى الصراع يصبح انحرافاً عن الهجوم المباشر، أنه يصبح هجوماً مضاداً، أن صمت نورا هو هجوم مضاد بارع كله كيس ولوذعية، من حيثأنه مقاومة استعداداً للفعل المقبل)

هالمر: لقد كان يجب أن أشك في أن شيئاً من هذا قد يحدث، لقد كان ينبغي لي أن أستشفه وأتنبأ به، أن جميع ما كان يفتقر إليه أبوك من مبادئ – اصمتي– إن كل ما كان أبوك يفتقر إليه من مبادئ يظهر فيك فلا دين ولا أخلاق ولا أي شعور بالواجب! وها أنا الآن يحب بي العقاب لأنني أغضيت عما فرط منه، كان أغضائي من أجلك .. فانظري كيف تجزينني عن أغضائي الآن!

(أن هجوم هالمر هجوم مباشر، أما رد نورا فرد هام ظريف)

نورا: أجل .. هذا صحيح .. كل الصحة.

(إن موافقتها تؤيد وجهة نظره، ولكن لهذا سبباً فهي تريد أن تنصرف أنها ترى لأول مرة أن السنين الثماني الماضية لم تكن إلا حلماً مزعجاً .. كابوساً .. وجوابها جواب سلبي هذه المرة أيضاً –وإذا قالت "أجل" وهو ليس هجوماً مضاداً

صادراً عن عقيدة كاملة لكنه العلامة الأولى على استيقاظ روح المقومة في نفس نورا، أضف إلى هذا أنه رد صالح لإثارة السخط في نفس هالمر، فالشخص الذي يرغب في القتال ولا يجد أمامه من يقاتل يصبح شخصاً خطراً، ولا ينفك يزداد خطورة طالما أنه لا يجد من يقاتله، ونحن لا نريد أن نذهب إلى أن قصد نورا كان هو إغضاب زوجها، بل بالعكس، أنها ترى الآن يأسها من الحياة معه، وهي توافق لأن عزمها على عدم الحياة معه يشتد في نفسها ويقوى؛ ولأن الذي يقوله صحيح، لكنها لم تفطن إلا الآن إلى ما في صحته من إشكال وتعقيد، وأبسن يستغل حالة نورا هذه لكي يمضي في صراع المسرحية قدماً).

وكلما مضينا في القراءة نلاحظ أن هالمر يكتسح فوراً بحججه الدامغة، حتى لتبدو المعركة معركة من جانب واحد —بل تبدو كأنها مباراة على جائزة، وأحد المتبارين يكيل لكماته لخصمه الذي لا يملك رداً ولا دفعاً، إلا أن نورا لم تكن في حقيقة أمرها ضعيفة ولا متخاذلة بل كانت تنتظر دورها على أحر من الجمر، وكانت كل لكمة تأتيها من هالمر تزيد موقفها مناعة وتثبيتاً .. على أن مقاومتها هذه كانت هجوماً مضاداً في حد ذاتها.

وهذا النمط من أنماط الصراع يختلف من ذلك النوع الذي بحثناه آنفاً .. وهو وأن اختلف عنه ألا أنه لا يقل عنه فاعلية.

سؤال: إنه صراع فعال، ما في ذلك شك، إلا أنني لا أرى "فرقاً"

جواب: هل تتذكر ذلك المشهد الذي اقتبسناه من مسرحية "أشباح"؟ أن هذا المنظر بين ماندرز ومسز آلفنج يحتوي على جميع عناصر الصراع المباشر، ومسرحية أشباح كلها مكتوبة على هذا الأساس: الهجوم والهجوم المضاد —مع استثناءات قليلة، إلا أننا لا نستطيع إعطاء بيان شامل قاطع يستنتج منه أن كل المسرحيات العظيمة يجب أن تكون قائمة على هذا المبدأ، ما دام مبدأ ناجحاً في رواية أشباح.

سؤال: ولم لا ؟

جواب: لأن الموقف والشخصيات ليست واحدة في كل رواية، ولابد من معالجة كل صراع باعتبار الشخصيات والموقف المشترك بينهما، وأشباح تبدأ عند ذروة عالية، ومسز آلفنج شخصية صارمة، وذكية ذكاء خارقاً .. شخصية لم يعد ممكناً أن تنخدع بوهم كاذب أو أمل خلب، أنها على العكس تماماً من نورا السليمة النية المعطوبة الروح التي لها نفس طفلة، أن هذه الشخصيات لابد أن يتولد عنها ألوان مختلفة من الصراع، وصراع مسز آلفنج ينشب في أول الرواية، وهو ناشئ عن أناتها وطول صبرها، وما تبذله من مجهودات للمحافظة على المظاهر، أما صراع نورا الأكبر فينشب في آخر الرواية،و هو ناشئ عن جهلها بالمسائل المالية، وعلى هذا فلا جدال في أن كلاً منهما لابد أن يعالج علاجاً مختلفاً، على أن نمط الصراع وأن اختلف باختلاف الشخصيات فلابد من وجود الصراع في الرواية من أولها إلى آخرها.

٧ – الصراع الذي يشعرنا بوشك نشوبه

إذا شعرت بأن لابد من أن نقرأ مسودة روايتك لأحد أصدقائك أو أقاربك فافعل، ولكن لا تطلب منه أن يعلق لك عليها، فقد تكون معلوماته عنها أقل مما تعرفه أنت، ومن ثمة فهو قمين بأن يضرها أكثر مما ينفعها، ثم هو محروم من المؤهلات التي تجعلها يبذل لك نصيحة المجرب العارف، وأنت لو طلبت منه المشورة وضعته في مركز حرج.

وإذا كان لابد من أن تقرأ مسودتك على أحد، فانتصر على أن يسأل هذا الشخص عن تلك اللحظة التي يبدأ فيها الإحساس بالتعب أو الملل، فهذه اللحظة دليل على افتقار روايتك إلى الصراع، والافتقار إلى الصراع دليل لا يدفع على سوء تناسق شخصياتك، وأنها ليست شخصيات محاربة –أعني مكافحة– وأن وحدة

الأضداد معدومة بينها، وأن روايتك ليس فيها تلك الشخصية المحورية التي لا تعرف المساومة أو المصالحة أو أنصاف الحلول، فإذا كان هذا كله غير متوافر في روايتك فاعلم إذن أنك قد كتبت رواية معدومة الوحدة —وأنك لم تزد على أن رصصت كلاماً بعضه فوق بعض.

وقد تعتذر فتقول أن الذي كان يستمع إليك ليس على هذا المستوى الفكري الرفيع الذي لا غنى عنه لتقدير ما في روايتك من فكر، ولكن هذا الذي قلناه لك من افتقار روايتك إلى كيت وكيت، وأنها ينقصها كذا وكذا، أهو صحيح أو غير صحيح؟ أنه صحيح لاشك، وصديقك الذي استمع إليك شخص ذكي، بل هو على درجة رفيعة من الذاء والألمعية .. لأن الشخص كلما ازداد ذكاؤه وحسن فهمه سارع إليه الملل، وجرى إلى نفسه الضيق، إذا هو لم يستشعر منذ أول الرواية أن ثمة صراعاً، وشكا أن ينشب.

إن الصراع هو علامة الحياة في كل عمل أدبي .. أنه نبض القلب في روايتك، ولا يمكن أن يحتوي عمل أدبي على صراع إلا ويشعرك هذا الصراع بوجوده في هذا العمل، أن الصراع هو ذلك النشاط الذري الجبار الذي يمكن بوساطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك.

إنه لم يكن ليل قط إلا ويسبقه غسق (أول الظلمة) ولا كان صبح قط إلا ويسبقه فجر، ولا شتاء إلا ويسبقه خريف،و لا صيف إلا يأتي بعد ربيع، أن هذه جميعاً تشعرنا بأشياء تأتي بعدها .. والشياء التي تشعرنا بما بعدها ليست هي ما بعدها بالضرورة .. والإرهاص بالوحي ليس هو الوحي نفسه، بل ليس ثمة ربيعان متشابهان، ولا غسقان متشابهان، والرواية التي لا صراع فيها تخلق جواً من الوحشة والكآبة وشعوراً بالفتور والانحلالا.

ولولا الصراع لما أمكن قيام حياة على الرض .. بل على أي كوكب آخر من

كواكب الكون، وليس حسن السبك والصياغة والكتابة إلا صورة طبق الأصل من قانون الكون الذي يتحكم في الذرة الصغيرة كما يتحكم في برج من النجوم من فوقنا.

ويمكنك أن تصنع شخصين متعصبين أو مجموعتين من الخصوم كلاً منهما في وجه الآخر لتستشف وقوع صراع عنيف يبهر الأنفاس.

والقصة السينمائية "ثلاثون ثانية فوق طوكيو" تصور ما تقوله أكمل تصوير، فالثلثان الأولان من الفيلم خاليان من كل ألوان الصراع أياً كان، ومع هذا فالناس يجلسون في أثنائه مسحورين وكأنهم في حالة من التنويم المغناطيسي .. فلماذا؟ وماذا حدث؟ وأي سحر نثر المؤلف رقيته فوق الجمهور ليلقي به السكينة على قلوبهم فلا تمل ولا تقلق ولا يتملكها الضجر الجواب على هذا بسيط جداً .. أن الناس وأن لم يروا صراعاً في هذين الثلثين من القصة فأن فيهما ما يجعلهم يستشفون هذا الصراع ويتوقعونه.

يقول أحد الضباط للطيارين المجتمعين: "أيها الشباب: إنكم جميعاً متطوعون أخذتم على عاتقكم إنجاز رسالة بالغة الخطورة، أنها من الخطورة الشديدة بحيث يكون من الخير لسلامتكم جميعاً ألا تسألوا عن الجهة التي سوف تذهبون إليها، حتى فيما بينكم".

فهذا التحذير هو بمثابة لوحة الغطس إلى أعماق القصة، أن الضباط – شخصيات القصة لا يكادون يسمعونه حتى يشرعوا من فورهم في تداريب طويلة شاقة استعداداً لتلك الرحلة الخطيرة التي تنتظرهم.

فالترقب حالة مرجوة ومأمولة في الواقع، وهي في هذه القصة أقرب شيء إلى الصراع، وإذا كان الانتظار الذي طال أمده في تلك القصة الخاصة له ما يبرره أو لم يكن، فهذا أمر لا دخل له في موضوعنا، والمهم الذي يجب علينا تذكره هو

أن جمهور المتفرجين كانوا يجلسون صامتين متشوقين طوال ساعتين كاملتين انتظاراًلهذه الثواني الثلاثين فوق طوكيو.

إنه حينما يتقابل متلاكمان أو متصارعان حسناً التدريب وجهاً لوجه في الحلبة الرياضية ترتفع حرارة الترقب في نفوس المتفرجين إلى درجات عالية .. وينطبق هذا على المسرح تمام الانطباق، وأنت ولابد تسلم بصحة ذلك، ولكنكيف يمكنك أن ترسم شخصيات قوية لا ينثني عودها ولا تعرف المساومة أو التراخي فوق المنصة .. شخصيات تشعر المتفرجين بالصراع المرتقب منذ الخطوات الأولى في المسرحية أو في القصة؟

إننا نحسب أن هذا أيسر عمل على الكاتب أن يوجهه، وأمامنا هالمر في مسرحية "بيت دمية" مثلاً، فموقفه الذي لا ينثني ولا يلين تجاه أبسط الأخطاء يشف عما يخامر نفس هالمر من ضيق وحرج، فما باله إذا اكتشف أن زوجته نورا قد ارتكبت جريمة تزوير من أجله وفي سبيله؟ فهل يتغاضى ويصفح؟ لسنا ندري، أما الذي لاشك فيه فهو أن ثورة سوف تنشب .. وهذا هو ما تستطيع أن تحدثه في نفوسنا من ترقب أية شخصية صلبة العود لا تعرف اللين أو المساومة.

والجنود الستة الميتون في رواية: "ادفنوا الموتى" يحتجون على الظلم، واحتجاجهم هذا نفسه يشف عن الصراع (أنهم لا يعرفون المساومة ولا أنصاف الحلول ولا التراضي).

والصراع المرتقب هو في الواقع "التوتر" في لغة المسرح، والجمهور يسمي علم النفس عادة "الذوق العام المشترك" أو "الحس المشترك الشائع بين الناس" وأي مؤلف يفهم هذا "الحس المشترك الشائع" بين جمهوره لابد أن يصحو على شيء لا يسره.

أن الشخص الذي لم يسمع من قبل عن فرويد سوف يحكم على روايتك

وهو جالس إلىة جانب ناقد خبير له سابقة معروفة في النقد المسرحي، فإذا كانت روايتك تفتقر إلى الصراع، فلن ينخدع هذا المتفرج الذي حكم على روايتك، والذي لا يعرف شيئاً عن فرويد، بأي حياة من حيلك المسرحية التي قد تكون لجأت إليها، أو بأي برقشة كلامية أو أسلوب من أساليب البيان تكون قد استعملته، أنه يدرك أن روايتك رواية ردئية .. ولكن كيف؟ ذلك لأنه سئم وأسرع إلى نفسه الملال منها، أن ذوقه العام أو حسه المشترك، وغريزته الفطرية التي يفرق بها بين الغث والثمين، أن هذا كله دله على ذلك، لقد تثاءب ثم نام، أليس كذلك؟ فهذه أقوى دلالة على أن روايتك رواية رديئة بقدر ما يستطيع هو أن يحكم، أما هذا الأثر الذي تركته روايتك في هذا المتفرج .. وبالأحرى رد فعلها فيه فهو دليلنا على أنها كان ينقصها الصراع، أو على الأقل ترقب الصراع في نفوس المتفرجين.

إن الناس لا يولون الأغراب ثقتهم، وأنت بوصفك غريباً على جمهور المتفرجين حتى تعرفهم بنفسك لا تستطيع أن تقوم بهذا إلا عن طريق الصراع الذي تبديه في روايتك، الصراع الذي تنجلي فيه ذاتك على حقيقتها، وكل إنسان سواء كان في الحياة الواقعية، أو فوق خشبة المسرح، هو رجل غريب ما لم يبدأ كل شيء بتعريف الناس بنفسه، والشخص الذي يؤيد وجهة نظرك في مواقف الخصومة هو شخص مقتنع بوجهة نظرك، مؤمن ببراهينك، فإذا كانت براهينك زائفة فثق أنك لن تستطيع أن تتغفل الجمهور، وحتى الشخص الأمي نفسه يدرك أن التأدب والحديث الأنيق المهذب ليسا دليلاً على إخلاص صاحبهما أو صداقته، ولكنه إذا شهد من هذا المتكلم فداء أو تضحية كان هذا دليلاً على إخلاصه وحسن وفائه ..

ونعود فنقول أن الإشارة ابتداء إلى أي سجية من سجايا الشخصية المسرحية أمر ضروري ولازم للتعريف بهذه الشخصية لزوم التنفس لأي كائن حي.

وأنت إذا كشفت من طرف خفي عن الصراع في مسرحيتك لطمأنت الجمهور، وجعلته يرجو منك أنك ستقدم له شيئاً حياً نابضاص .. بل شيئاً هو

الحياة نفسها، ولما كنا جميعاً نحاول التستر، وإخفاء أنفسنا عن العالم، كان مما يلذ لنا ويهمنا أن نشاهد هذه الأشياء التي تحدث لأولئك الذين يضطرون إلى الكشف عن شخصياتهم الحقيقية تحت ضغط ما يعانونه من صراع، ومع هذا فالكشف عن الصراع أو الإشارة إليه من طرف خفي ليس هو الصراع نفسه، إلا أننا مع هذا يحدونا الترقب وينزع بنا التشوف إلى تحقيق هذا الصراع الموعود، ونحن حينما نكون في حالة هذا الصراع نضطر اضطراراً إلى الكشف عن ذواتنا، والظاهر أن كشف الآخرين عن دواتنا بل كشفنا نحن عن حقيقة أنفسنا مما يروق كل إنسان في الوجود ويشوقه ويجذبه جذباً شديداً.

ولسنا نحسب أننا نزف إلى الكتاب فكرة لم يكونوا يعرفونها حينما نقول لهم أن من أوجب الواجبات أن يشيروا من أول الأمر إلى عنصر الصراع في رواياتهم —كلا .. أن هذا ليس هو المهم .. إنما المهم، بل أشد الأمور صعوبة هو معرفة الطريقة التي يمكنهم أن يفعلوا بها ذلك، ففي رواية Waiting for lefty لمؤلفها Clifford Odets نلاحظ أن الكاتب تعمد أن يجعلنا نأمل توتراً شديداً معقداً، وذلك منذ السطر الأول في روايته .. حينما يقول فات:

فات: أنك جد مخطئ .. وأنا لا أهزل.

وللإيضاح نقول: أن فات هذا هو وقطاع الطرق الواقفون على الرصيف يعارضون الإضراب، بينما الجمهور من سائر الأعضاء الآخرين —وهم من شخصيات الرواية— يؤيدون حركة الإضراب.

والذي يضطر أولئك الذين يزمعون الإضراب هو ما هم فيه من فقر ومتربة، وذلك ليروا لأنفسهم مخرجاً مما يعانونه من ضيق، وهم من أجل هذا مصممون، وتزيدهم مرارة الفقر عزماً وتثبيتاً .. وكيف لا وهم يكادون يموتون جوعاً، ثم هم لا يخشون على شيء يضيع من أيديهم لأن أيديهم صفر وليس فيها شيء على

الإطلاق، إذن فلابد لهم من الإضراب أن كان لابد لهم من أن يعيشوا.

ومن جهة أخرى، أن ثمة فات وزملاءه قطاع الطرق، أن الاتحاد إذا استمر في إضرابه أصبح اللصوص المسلحون بلا فائدة، وهكذا تلاحظ أن هؤلاء ليسوا من اللصوص وقطاع الطرق العاديين، أنهم أبشع من هذا وأفتك، أنهم يمثلون زعامة الاتحاد الذي تنكب طريق الاستقامة وانشق على النظام العام، أنهم سوف يفقدون ما فرضوه على الاتحاد من ضرائب فادحة إذا تم أي إضراب، وهذا الإضراب المزمع ليس إضراباً عادياً مما يحدث كل يوم .. أنه ثورة.

وعلى هذا الوضع يكون الطرفان على حافة الهاوية .. فأما كسب كل منهما كل شيء، وأما ضاع منه كل شيء، أن النزاع نفسه الغائم بين هذين الطرفين قمين بأن يخلق التوتر الدال سلفاً – بلغة المسرح– على الصراع المرتقب.

إن فريقين لا ينثني لهما عود، يواجه كل منهما الآخر في مباراة نهائية يشعروننا من أول أمرهم بقيام صراع لا هوادة فيه إلى غايته المحتومة.

والخصوم الذين تأججت الخصومة ملء جوانحهم وصمموا على أن يبطش بعضهم ببعض لا يمكن بحال من الأحوال أن تلين لهم قناة ولن يهادن بعضهم بعضاً .. بل لابد أن يسحق الطرف الآخر لكي يعيش.

وننتهي من هذه الأمثلة كلها إلى أنها بلا أدنى شك تشعرنا بالصراع المرتقب الذي يدل على وشك نشوبه.

٨ - نقطة الهجوم

متى يجب أن يرتفع الستار؟ ... وما هي نقطة الهجوم؟ ..

إن الستار حينما يرتفع لا يلبث الجمهور أن يتشوف إلى معرفة هؤلاء

الواقفين فوق خشبة المسرح من هم؟ .. وماذا يريدون؟ ... ولماذا يقفون فوق المنصة هكذا؟ .... وما هي العلاقات التي تربط بينهم؟ ... ولكن الشخصيات في بعض المسرحيات يثرثرون مدة طويلة قبل أن تتاح لنا الفرصة لمعرفة من هم وماذا يريدون.

ففي رواية "جورج" ومارجريت" مثلاً وهي للكاتب جيرالد سافوري، يقطع المؤلف أربعين صفحة بتمامها وهو يقدمنا للعائلة .. وبالأحرى يقدم إلينا أفراد العائلة الذين هم شخصيات روايته، ثم نفاجأ في الصفحة السادسة والأربعين بإشارة عابرة نعرف منها أن أحد أبناء هذه الأسرة شوهد وهو ذاهب إلى حجرة الخادمة، وينقطع الحديث عن هذا الحادث بعد ذلك، ثم تمضي حياة الأسرة بعد هذا في شق دهن بالزيت دهاناً جيداً .. أقصد أنها تمضي دون أن يعترضها شيء فالمؤلف لا يزال يمس كلاً من شخصياته مساً رقيقاً، وليس من بين هذه الشخصيات من يجرح شخصية أخرى بكلمة أو يغلظ لها القول .. ثم إذا بنا في الصفحة الثانية والثمانين نكتشف بصورة قاطعة أن أحد أبناء الأسرة كان في غرفة الخادمة .. وهذا أمر عادي لا خطورة فيه .. أمر يحدث كل يوم.

وبالرغم من أن الشخصيات مرسومة رسماً جيداً وواضحاً، أشبه بالرسوم المرسومة بالفحم الأسود فأننا نعجب ما الذي أبرزها فوق خشبة المسرح.

وماذا يرجى منها أن تفعل؟ والرواية تحمل أثر طفيفاً من المبالغة، لكنها صورة دقيقة كل الدقة لعائلة ناعمة حالمة مطمئنة .. وقد أثبت المؤلف أنه رسام يعرف أصول فن الرسم، لكنه أثبت أيضاً أنه ليس على أي شيء من العلم بمبادئ فن الكتابة المسرحية[١].

---

[١] بالرغم من هذا الحكم القاسي على الكاتب فقد استمر عرض هذه الرواية عامين متتاليين وذلك لجودة رسم شخصياتها، وقد ولد المؤلف سنة ١٩٠٩ وظهرت روايته سنة ١٩٣٩.

مما لا غناء فيه أن يكتب الإنسان عن شخص لا يدري ماذا يريد ولا يعرف له هدفاً يسعى إلى تحقيقه .. أو يعرف شيئاً ما لكنه لا يدري ما هو بالضبط، وحتى إذا كان هذا الشخص يعرف ما يريد لكنه ليس لديه دافع داخلي أو حاجة ظاهرة تدفعه إلى انجاز ما يريده في الحال .. فإنه يكون كلاً على روايتك .. وعبثاً قد يفسدها .. بل أنك تخاطر إذا عهدت إليه بنصيب في روايتك.

ونتساءل الآن عما يجعل الشخصية الروائية تبدأ سلسلة من الحوادث التي قد تؤدي بصاحبها إلى الدمار وقد ستاعده على تحقيق ما تصبو إليه نفسه من نجاح، وليس لذلك التساؤل إلا جواب واحد .. أنها الحاجة، فلابد من أن يكون ثمة شيء ما معرض للخطر .. على أن يكون شيئاً هاماً بل شيئاً ذا أهمية قصوى.

فإذا توافرت لك شخصية أو أكثر من هذا النوع، لم يمكن لنقطة هجومك إلا أن تكون نقطة جيدة، أن الرواية قد تبدأ بالضبط عند النقطة التي يؤدي منها الصراع إلى أزمة، وقد تبدأ الرواية من النقطة التي وصل فيها صاحب شخصية على الأقل إلى نقطة تحول في حياته وقد تبدأ الرواية بقرار يسرع بها إلى الصراع.

ومن نقطة الهجوم الطيبة، تلك النقطة التي يكون فيها شيء حيوي هام معرضاً للخطر في مستهل الرواية، فنقطة الهجوم في "أوديب الملك" مثلاً هي قرار أوديب الذي أصر فيه على البحث عن قتلة لايوس، وأول مسرحية هذا جابلر هي ازدرائها له بحيث يؤدي هذا إلى تقريرها ألا ترضى عن شيء –أي شيء– يصنعه زوجها المسكين، ونحن بعد أن عرفنا شخصية تسمان يتولانا العجب إلى متى يحتمل هذا الإزدراء من هذا، ونحن نعجب أيضاً: هل يؤدي به حبه لها إلى الاستسلام والخضوع أو إلى الثورة والانفجار.

وفي مسرحية انطوني وكليوباترا (لشكسبير) نرى جنود أنطوني وهم قلقون مهمومون لسيطرة كليوباترا على قائدهم، وسرعان ما نرى بعد هذا نشوب الصراع

بين حبه وبين واجبه كقائد، ويلتقي هذان حينما تبلغ حياته العملية ذروتها مباشرة، وهو لقاء يبرز نقطة التحول في تلك الحياة، فهو بوصفه عضواً في حكومة الثلاثة يوما يستدعيها لتجيب عنا كان منها من مساعدتها لكاشياس وبروتس في الحرب التي باءا فيها بالهزيمة، وهكذا يكون أنطوني هو موجه الاتهام، وتكون كليوباترا في موقف الدفاع، ولكنه في تلك اللحظة الحرجة يقع في غرامها .. أي يقف ضد مصالحه ومصالح بلاده.

ففي كل من تلك المسرحيات –بل في كل رواية يستطيع الإنسان أن يسميها رواية تمثيلية دون أن يخجل من هذه التسمية– لا يرتفع الستار إلا حينما يكون صاحب شخصية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية قد وصل إلى نقطة تحول في حياته.

ففي ماكبث، نرى هذا القائد وهو يسمع نبوءة من الساحرات بأنه سوف يصبح ملكاً .. ومن ثم تتملكه هذه النبوءة وتستحوذ على لبه إلى أن يغتال الملك الشرعي، وهكذا تبدأ المسرحية حينما يبدأ ماكبث في تشهي الملكية والطموح إليها .. (وهذه نقطة تحول).

ومسرحية "مرة في اليحاة" Once in a Lifetime[1]تبدأ حينما تقرر الشخصيات الرئيسية الإقلاع عن ألوان نشاطهم القديم والذهاب إلى هوليود (وهذه نقطة تحول لأن مذخورهم من المال كان معرضاً للخطر)

---

[1] "مرة في الحياة" ملهاة في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٠ للكاتبين الأمريكيين جورج كوفمان وموسى هارت، وخلاصتها أن ثلاثة من ممثلي الروايات الهزلية (الفودفيل) هم ماي وجورج George , May وجري Jerry خالون من العمل، وهم مقيمون الآن في نيويورك، ورى جري فيلماً ناطقاً لأول مرة في حياته فيحدث إخوانه أنهم يجب أن ينطلقوا إلى هوليود في الحال، ويشتغلوا في هذه (الشغلانة) الجديدة، أما ماي فيقرر افتتاح مدرسة للإلقاء والغناء، وفي هوليود يقابل الثلاثة المخرج الطبير جلوجاور Glogauer ولا تلقى المدرسة نجاحاً كبيراً، ويكاد جلوجار يقذف بهم في الشارع حينما يجرؤ جورج على تحديه والإساءة إليه، لكن الذي يحدث أن يدهش جلوجار لأن أحداً في الدنيا كلها جرؤ على أن يتحدث إليه بهذه اللهجة فيقرر أن جورج هذا الجرئ هو شخص عبقري، وأنه يجب أن يعين لهذا السبب مديراً عاماً لجميع أعمال جلوجاور ... ولا يكاد جورج يتربع في هذه الوظيفة حتى يصبح دكتاتوراً غبياً بل موغلاً في الغباوة، ويفسد على جلوجاور جميع أعماله.

وتبدأ رواية "ادفنوا الموتى" حينما يقرر ستة من الجنود الميتين عدم السماح لأحد بدفن جثثهم، (ونقطة التحول هنا هي أن سعادة البشرية كانت معرضة للخطر).

وتبدأ رواية Room Service[١] حينما يقرر مدير الفندق أن أخا زوجته لابد أن يدفع الحساب الذي تراكم على فرقته المسرحية. (ونقطة التحول هنا هي أن وظيفته معرضة للخطر).

ورواية (لن يموتوا) They Shall Not Die[٢] تبدأ حينما يقنع الشريف فتاتين باتهام الغلمان السكوتسبور باغتصابهما فتقرران نقل هذه الفرية الشنيعة عسى أن تتفاديا الذهاب إلى السجن بسبب جرائم ومخالفات مختلفة (ونقطة التحول هنا تعرض حريتهما للخطر).

وتبدأ رواية (ليليوم) Liliom حينما ينقلب البطل ضد مستخدميه ويتنكر لمصلحته فيذهب ليعيش مع خادمة صغيرة (ونقطة التحول هي تعرض وظيفته للخطر).

ورواية (مأساة الإنسان) لمؤلفها مداتش Madach تبدأ حينما ينسى آدم ما تعهد به له سبحانه وتعالى ويأكل نم الفاكهة المحرمة (ونقطة التحول هي تعرض سعادته للخطر).

---

[١] مهزلة في ثلاثة فصول للكاتبين الأمريكيين جون مري J. Murray وألن بورتز A. Boretz وخلاصتها أن مخرجاً مسرحياً يحاول أن يبقى على مديره ومؤلفه المسرحي وممثليه في أحد الفنادق حتى يجد ممولاً .. ولكن صاحب الفندق يهدده بالطرد هو والجميع، فيتآمر هو والمؤلف على أن يتظاهر الأخير بأنه مريض حتى يوشك أن يموت إذا انتقل من فراشه .. وهنا يتأثر صاحب الفندق ويرثى لحال الفرقة كلها ويمول إخراج الرواية فتنجح نجاحاً مادياً ساحقاً.

[٢] They Shall Not Die درامة للكاتب الأمريكي جون وكسلي J. Wexley في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٤، وخلاصتها أن بعض الصبية الزنوج وفتاتين من البيض يقبض عليهم بتهمة السرقة من قطار بضاعة ويلقى بهم في السجن، ويأتي الشريف فيرشو الفتاتين البيضاوين لكي تتهما الصبية الزنوج بالسرقة والاغتصاب كما يضرب الصبية لكي يعترفوا .. ثم يحدث بعد ذلك أن تعترف إحدى الفتاتين بأنها قد زورت في شهادتها ضد الأولاد .. ولكن هذا لا يغير من طبيعة التهمة التي لا تزال قائمة،و في المشهد الأخير للدرامة وهو يجري في المحكمة وأمام القضاء لا يرى المحلفون بالرغم من الدفاع المجيد عن الصبية إلا قيام التهمة على المتهمين.

ومأساة "فاوست" للكاتب جيته تبدأ من اللحظة التي يبيع فيها فاوست روحه للشيطان (ونقطة التحول تعرض روحه للخطر).

ومأساة الدكتور فاوست لمارلو تبدأ بنفس الطريقة، ورواية الحارس The Guardsman تبدأ حينما تقرر زوجة الممثل بدافع غيرتها أن تتنكر في ثياب أحد الحراس لكي تختبر وفاء زوجته (ونقطة الهجوم هنا هي تلك النقطة التي يجب أن تتخذ فيها الشخصية المسرحية قراراً خطير الشأن)

سؤال: وماذا يكون هذا القرار الخطير الشأن؟

جواب: القرار الذي تبني عليه نقطة تحول في حياة الشخصية.

سؤال: ولكن ثمة تمثيليات لا تبدأ على هذا النحو .. كروايات شنتزلر[1] مثلاً.

جواب: هذا صحيح .. لقد كنا نتحدث عن الروايات التي تغطي فيها الحركة الكبيرة جميع الخطوات التي تحدث بين الطرفين المتعارضين –أعني قطبي الخصومة– ومن ذلك: الحب والبغض مثلاً، فبين هذين القطبين تقع خطوات كثيرة، وقد استقر رأيك على الانتفاع بإحدى هذه الخطوات أو على الانتفاع بخطوتين أو ثلاث خطوات منها فقط، في تلك الحركة الكبيرة، ولكن حتى في تلك الأثناء يكون حتماً عليك أن تتخذ أحد القرارات لكي تبدأ به، ولا يمكن بالضرورة أن يكون نوع القرار أو مجرد التمهيد للقرار شيئاً جارفاً له قوة الحركة

---

[1] آرشر شنتزلر Arcker Schnitzler (١٨٦٢ – ١٩٣١) كاتب مسرحي نمساوي ولد في فينا وتخرج في جامعتها وتخصص في الطب ثم برع في كتابة القصة والأقصوصة والمسرحية، ومسرحياته تدور في الغالب حول حياة الطبقة الراقية في العاصمة النمسوية .. ولا سيما شبابها المثقف العاشق الولهان المتأنق .. ومن هنا كان مجال اختبار موضوعاته ضيقاً، وتكاد تنحصر فلسفته في جملته المشهورة: (أننا جميعاً نمثل أدوارنا في الحياة .. والسعيد هو من يعرف ما يدور فيها؟) ومن أشهر مسرحياته: أنا طول (من فصل واحد) The Green Cockatoo و Light-O-Love و Living Hours و The Festival of Bacchus و Comedy Seduction و The Sisters

الكبرى نفسها،و نستطيع الرجوع إلى الفصل التاسع من هذا الباب —فصل الانتقال– لنرى أن الإنسان قبل أن يستطيع الوصول إلى قرار ما فلابد له من تفصيلات دقيقة صغيرة الشأن: كالشكوك والآمال وألوان التردد والتذبذب، فإذا أردت كتابة مسرحية حول أحد الانتقالات، مستعيناً بهذه الحالة التمهيدية من حالات العقل فمن واجبك التوسع في تلك التفصيلات وتضخيمها بحيث يراها الجمهور،و لابد لك من معرفة شاسعة بالسلوك الإنساني لكي تستطيع كتابة مثل هذه المسرحية.

سؤال: وهل تنصح لي بكتابة مثل تلك المسرحية؟ ..

جواب: يجب قبل هذا أن تعرف مدى قدرتك على هذا، ومقدار ما تستطيعه إذا اضطلعت بهذه المشكلة.

سؤال: أي أنك بعبارة أخرى لا تشجعني على ذلك.

جواب: ولست أثبط من عزيمتك أيضاً، أن من واجبنا أن نسدي لك النصيحة عن الطريقة التي ينبغي لك النمط الذي يجب أن تتوخاه في الكتابة.

سؤال: ظريف جداً، وهل يمكن كتابة مسرحية تكون خليطاً من النمطين، نمط القرار الذي يتخذ في الحال؟

جواب: لقد كتبت روايات عظيمة من كل خليط.

سؤال: اسمح لي الآن أن أختبر نفسي إذا كنت قد فهمت هذا كله على وجهه الذي قصدته أنت .. أننا يجب أن نبدأ المسرحية التي نكتبها عند نقطة قرار؛ لأن هذه النقطة التي يبدأ عندها الصراع، والتي تتاح الفرصة عندها لشخصيات الرواية أن تكشف عن نفسها كما تكشف عن المقدمة المنطقية، وبالأحرى عن الفكرة الأساسية للرواية.

جواب: هذا صحيح ..

سؤال: وهل يجب أن تكون نقطة الهجوم نقطة قرار أو تحضير لقرار؟

جواب: أجل ..

سؤال: والتناسق الحسن بين الشخصيات ووحدة الأضداد يضمنان الصراع ويؤكدانه.

جواب: نعم .. استمر ..

سؤال: وهل تظن أن الصراع هو أهم جزء في المسرحية؟ ..

جواب: أننا نرى أنه ليس ثمة شخصية تستطيع أن تكشف عن ذاتها بصراع وأنه لا يمكن أن يكون ثمة صراع بلا شخصية، وثمة صراع لاشك فيه في اختيار شخصيات عطيل، فهذا رجل مغربي يريد أن يتزوج من ابنة أحد أعضاء مجلس الأعيان بمدينة البندقية، ولكن شكسبير رأى أنه قد يكون من الخير أن يبدأ بتقديم بيان عن ذوات شخصياته، على نحو ما صنع شرود في رواية Idiot's Delight مثلاً؛ لأننا سوف نعرف من هو عطيل ومن هي ديدمونة من خلال مطارحتهما الغرامية، وسنعرف ماضيها من خلال أحاديثهما التي ستكتشف لنا عن شخصيتهما أيضاً، ولهذا فقد بدأ شكسبير بياجو، ذلك الذي ينشب الصراع من شخصيته، ونحن نعرف من مشهد صغير واحد أنه يمقت عطيل، كما نعرف من هذا المشهد ما هو موقف عطيل، وأن عطيل وديدمونة قد فرا معاً ليتزوجا سراً وبعبارة أخرى، نحن نبدأ معلوماتنا عن الرواية بالغرام الذي يجمع بين قلبي عطيل وديدمونة، وبإشارة طفيفة عن العقبات التي وقفت بالمرصاد لهذا الحب، وبالتحقيق من قصد ياجو في تحطيم سعادة عطيل والقضاء على منصبه، أن الرجل إذا وقف يتأمل في الجريمة ويفكر ملياً في تنفيذها ولم يفعل غير ذلك فقد اهتمامنا به، أما إذا هو تآمر مع آخرين –أو تآمر وحده، وقرر ارتكاب الجريمة بالفعل فقد بدأت

الرواية فعلاً، وإذا زعم رجل لإحدى النساء أنه يحبها ولم يزد على ذلك .. ففي وسعها الاستمرار على هذا المنوال من المطارحات الغرامية ساعات أو أياماً .. لكنه إذا قال لها: "هلمي نفر معاً" لأمكن أن يكون قوله هذا مبدأ رواية، وهذه الجملة وحدها توحي بأشياء كثيرة: لماذا يجب أن يفرا؟ ..أنها إذا أجابت: ولكن ماذا يكون من أمر زوجتك؟ .. نكون قد حصلنا على مفتاح الموقف، وإذا كان لدي الرجل من قوة الإرادة أن ينفذ فسوف يتبع الصراع كل خطوة يتخذها.

سؤال: ولماذا لم يبدأ أبسن مسرحيته "بيت دمية" ونورا في حالة إنزعاجها لمرض هالمر وحينما كانت تلتمس المعونة لإنقاذه وهي فيما يشبه الجنون؟ .. لقد كان قدر كبير من الصراع ميسراً حين ذاك، عندما كانت نورا تحزم أمرها على تزوير إمضاء والدها.

جواب: هذا صحيح، ولكن الصراع كان في هذه الآونة داخل عقلها .. أي أنه كان صراعاً خفياً .. ولم يكن هناك خصم.

سؤال: بل كان هناك خصمان هما هالمر وكروجستاد.

جواب: لقد كان كروجستاد راغباً أشد الرغبة في إقراض المال لا لشيء إلا لعلمه بأن الإمضاء مزورة، لقد كان يطمع في أن يجعل هالمر في قبضته، ولهذا لم يقم العقبات في طريق نورا، ثم أن هالمر هو السبب في إتمام هذا التزوير وليس عقبة في سبيله كان مل ما يصنعه في ذلك الوقت هو مقاساته مرارة المرض، وهو ما شجع نورا على الحصول على المال.

لقد كان اختيار أبسن لنقطة هجوم في بيت دمية اختياراً سيئاً، وكان الأفضل له أن يختار نقطة البدء عندما يساور القلق كروجستاد ويشرع في المطالبة بنقوده، لقد كان ضغطه هذا على نورا قميناً بأن يكشف عن شخصيتها ويسرع بتتابع الصراع.

إن المسرحية يجب أن تبدأ من أول سطر تنطق به إحدى الشخصيات من فوق المنصة، والشخصيات الروائية كفيلة بأنتكشف عن نفسها وطبائعها في سياق الصراع، أن من سوء التأليف المسرحي أن تبدأ بتقديم شواهدك ورسم موضوعك، وخلق الجو لهذا الموضوع قبل أن تبدأ الصراع، فمهما تكن مقدمتك المنطقية ومهما يكن تكوينك لشخصياتك، تذكر أن السطر الأول الذي يلقي من فوق خشبة المسرح يجب أن يكون بدء الصراع، وأن يكون هو نفسه الدافع الخفي –غير المنظور نحو إقامة الدليل على سلامة المقدمة المنطقية.

سؤال: إنني –كما تعلم– مشغول الآن بكتابة مسرحية .. مسرحية من فصل واحد، وقد أعددت مقدمتي المنطقية، أو الفكرة الأساسية للمسرحية كما اتفقنا أن نسميها .. وقد رسمت شخصياتي ونسقها كما علمتنا، وذلك كله بعد أن كتبت مجمل الرواية .. ولكني لا أزال أشعر أن ثمة شيئاً خطأ .. أن مسرحيتي ينقصها التوتر.

جواب: إذن فأسمعنا مقدمتك المنطقية.

سؤال: اليأس يؤدي إلى النجاح.

جواب: فاقرأ علينا المجمل.

سؤال: شاب جامعي حدث .. شديد الخجل، مفتون بحب ابنة أحد المحامين، وهي تبادله الحب، إلا أنها تحترم أباها وتحبه أيضاً، وهي لهذا نفهم الفتى أن أباها أن لم يوافق على زواجهما فلن تتزوجه ويقابل الفتى أبا حبيبته، ذلك الرجل الذكي الألمعي البارع النكتة، الذي يلهو بالشاب ويتخذخ هزواً.

جواب: وماذا بعد هذا؟ ..

سؤال: إنها تأسف على ما حدث لحبيبها وتبوح له بأنها سوف تتزوجيه برغم اعتراضات أبيها.

جواب: حدثني عن نقطة هجومك.

سؤال: الفتاة تقنع الفتى بوجوب حضوره إلى منزلها لكي يلقي أباها .. ويرفض الفتى هذا التدخل من جانب الأب و ...

سؤال: وأي شيء هنا معرض للخطر.

جواب: الفتاة طبعاً ..

سؤال: ليس هذا صحيحاً، فلو أن زواجها متوقف على موافقة أبيها، فلا يمكن أن يكون حبها حباً صادقاً قوياً.

جواب: ولكن هذا الحب هو نقطة التحول في حياتها.

سؤال: وكيف؟

جواب: إن أباها إذا لم يوافق فقد ينفصل الحبيبان وتكون سعادتهما معرضة للخطر.

سؤال: أنا لا أعتقد هذا، أن الفتاة مترددة وواهية العزيمة، ولهذا لا يمكن أن تكون سبباً في أي صراع صاعد.

جواب: ولكن الصراع الصاعد موجود، فالفتى يرفض الذهاب للقاء الوالد في منزله.

سؤال: لحظة من فضلك، إذا كان ما أذكره صحيحاً فقد أصبحت مقدمتك هكذا "اليأس يؤدي إلى النجاح" والمقدمة كما عرفنا حتى الآن هي مجمل قصير

للمسرحية، ومقدمتك تشير إلى أن حياة أحد من الناس معرضة للخطر .. ولكن المجمل لا يقول هذا، فلماذا لا تبدأ مسرحيتك في منزل الفتاة وهي جالسة في انتظار السيد الوالد؟ .. أن الفتى يائس قانط، وهو يذكر الفتاة بما أقسم لها عليه قبل ارتفاع الستار.

سؤال: وماذا أقسم لها أن يفعل؟ ..

جواب: أن يقتل نفسه إذا رفضه أبوها،ومن ثمة يكون موته عبئاً يجثم على ضمير الفتاة.

سؤال: ثم ماذا يحدث بعد هذا؟ ..

جواب: تستطيع بعد هذا أن تتبع مجمل قصتك، أنك تقول أن الأب رجل مشهور ذكي بارع النكتة وألمعي .. وأنه ينزل بالفتى إلى الدرك الأسفل، أو أسفل سافلين كما يقولون، ونحن نعلم أن الفتى قد بلغ أقصى درجات اليأس حتى أنه مستعد لأن يضحي بحياته، إذا أخفق في الزواج من الفتاة، إذن فحياته نفسها معرضة للخطر، ولاشك أن هذا سيكون نقطة تحول في حياته، ومن ثمة فكل كلمة ينطق بها الفتى أو ينطق بها الأب تكون شيئاً هاماً .. وبعد .. فلسوف يناضل الشاب من أجل حياته .. وقد يفعل شيئاً .. الشيء الذي لا تنتظره .. فقد يتلاشى خجله في ساعة الخطر .. فيخاطر ويهاجم الوالد ويربكه بل يحيره،وهنا تتأثر الفتاة وتتحدى إرادة والدها.

سؤال: ولكن ألا يستطيع أن يفعل هذا دون أن يهدد بقتل نفسه؟

جواب: بلى .. ولكني أذكر .. إذا كان ما أذكره صحيحاً .. أنك كنت تشكو من أن روايتك ينقصها التوتر.

سؤال: صحيح.

جواب: إنها ينقصها التوتر لأنها لم تكن تشتمل على شيء معرض للخطر وكانت نقطة الهجوم نقطة خاطئة، وثمة آلاف من شباب المحبين يقعون في نفس الورطة، فبعضهم ينسى غرامه بعد حين، بينما يتظاهر بعضهم بالخضوع لمشيئة من هم أكبر منهم وهم يتبادلون النظرات خفية، ولا يكون شيء في أي من الحالين معرضاً للخطر، وهؤلاء لا يصلحون لأن يتخذهم الكاتب المسرحي موضوعاً لمسرحيته، أما عاشقاك فهما على العكس من ذلك ... أهما جادان منتهى ما يكون الجد، والشاب على الأقل قد وصل إلى نقطة تحول في حياته، وهو يراهن بكل شيء على ورقة واحدة .. وهذا ما يجعله جديراً بكتابة مسرحية عن حبه.

وحتى لو أن مقدمتك المنطقية مقدمة صالحة، وشخصياتك شخصيات حسنة التناسق، ولكنك لم توفق إلى نقطة الهجوم، فإن هذا يجعل مسرحيتك تسير متثاقلة، وهي سوف تسير متثاقلة بسبب عدم وجود شيء هام معرض للخطر في أول الرواية.

وأنت لاشك قد سمعت القول القديم المأثور: "أن كل قصة لابد أن تشتمل على بداية ووسط ونهاية" على حد قول آرسطو.

وكل كاتب بلغ من السذاجة أن يأخذ هذه النصيحة مأخذ الجد قمين بأن يتورط في مشاكل لا قبل له بها.

أنه إذا صح أن كل قصة لابد أن تشتمل على بدايتها كان معنى هذا ألا بد من أن تبدأ القصة بحمل الأمهات بشخصيات الرواية وأن تنتهي بموت هذه الشخصيات.

وقد تحتج بأن تفسيري هذا لما ذهب إليه آرسطو هو تفسير حرفي مبالغ فيه، وقد يكون هذا صحيحاً، إلا أن الكثير من الروايات التمثيلية قد باءت بالفشل

الذريع لهذا السبب نفسه .. أي لأن مؤلفيها قد أخذوا بما ذهب إليه آرسطو سواء قصدوا أن يأخذوا بمذهبه ذاك أو لم يقصدوا.

إن قصة هاملت لم تبدأ حينما ارتفع الستار عن الفصل الأول، بل هي قد بدأت قبل ذلك بزمن طويل، لقد ارتكبت جريمة قتل قبل هذا، وقد جاء شبح الملك المقتول هذه اللحظة فقط ليطالب بأن تأخذ العدالة مجراها.

فهذه المسرحية لا تبدأ إذن بأول قصتها، بل من وسطها، وبالأحرى بعد ارتكاب جريمة خسيسة أولاً.

وقد تحتج بأن آرسطو إنما كان يعني أن الوسط نفسه لابد أن تكون له بداية ونهاية، ربما ولكن إذا كان هذا هو ما كان يقصد إليه، لكان في مستطاعه أن يعبر عما كان يقصده بعبارة أحسن .. عبارة واضحة لا غموض فيها.

ومسرحية بيت دمية لم تبدأ باللحظة التي كان هالمر يعاني فيها آلام المرض، ولا باللحظة التي كانت تتلهف فيها نورا إلى انقاذ حياته، بل هي لم تبدأ حينما زورت نورا إمضاء أبيها لتحصل على المال، ولا حينما عاد هالمر إلى وطنه ولا عمل له بعد أن استرد صحته وعادت إليه عافيته، بل هي لم تبدأ في خلال تلك السنين التي كانت نورا تضيق فيها على نفسها وتقتر تقتيراً شديداً لكي تسدد دينها، إنما هي قد بدأت بالفعل حينما علم كروجستاد بأن هالمر قد رقى إلى منصب مدير البنك .. حينئذ بدأ كروجستاد حملة تهديده المعروفة، كما بدأت أيضاً حوادث المسرحية.

ورواية "روميو وجوليت" لم تبدأ حينما بدأت الخصومات بين عائلتي كابيولت ومونتيج .. ولا هي بدأت حينما وقع روميو في غرام جولييت، لكنها بدأت حينما ذهب روميو، متحدياً الموت نفسه إلى بيت آل كابيولت ورأي جولييت.

ورواية "أشباح" لم تبدأ حينما تركت مسز آلفنج زوجها وذهبت إلى حبيبها الأول القس ماندرز تعرض عليه نفسها وطالبة إليه أن يمنحها معونته، ولا حينما أصبحت والدة رجينا حاملاً من الكابتن آلفنج، بل هي لم تبدأ حينما مات الكابتن آلفنج .. إنما بدأت بعد أن عاد أوزولد إلى أرض الوطن محطم البدن منهار الروح .. وحينما أخذ شبح آلفنج غير المألوف عليه يتردد عليهم ليذكرهم بمصائبه من جديد.

إن واجب المؤلف أن ينشد شخصية تجري وراء غرض لا تجد لها عن الحصول عليه صبراً .. شخصية تكون حاجتها ملحة ولابد من تحقيقها.

لماذا؟ لأنك لا تستطيع أن تحصل على ما تسميه قصتك أو مسرحيتك إلا في اللحظة التي تستطيع فيها الإجابة بالشواهد القاطعة على الأسباب التي ينبغي لهذا الرجل من أجلها أن يفعل شيئاً ما لا مفر له من عمله، وفي منتهى السرعة .. ومهما يكن الدافع الذي يدفع الشخصية إلى العمل فلابد أن يكون دافعاً صادراً عما حدث قبل أن تبدأ المسرحية،والواقع أن قصتك لا تكون شيئاً محتملاً إلا حينما تكون صادرة عن نفس الشيء الذي حدث من قبل.

إن من المقطوع به أن تبدأ قصتك –أو مسرحيتك– من وسطها وليس من مبدئها بأي حال من الأحوال.

٩ - الانتقال (أي التحول من حال إلى حال ومن موقف إلى موقف)

١

"منذ بليونين، أو ثلاثة بلايين سنة كانت الأرض كرة من النار، تدور حول محورها .. وقد مضى عليها ملايين نم السنين قبل أن تبرد تحت وابل لا ينقطع من الأمطار، وكانت هذه عملية بطيئة، ولا يكاد يشعر بها أحد، إلا أن التغير التدريجي

–الانتقال– حدث وتم بالفعل، ويبست القشرة الأرضية وأخذت التفاعلات الكبيرة تبرز التلال إلى أعلى، وتهبط بالوديان إلى أسفل،و تشق المجاري التي تدفقت فيها الأنهار فيما بعد، ثم ظهرت الأحياء ذات الخلية الواحدة .. وأخيراً أخذت الأرض تعمر بالكائنات الحية.

ويوجد بالقرب من أول سلم الحياة نباتات طحلبية بلا سيقان ولا أوراق .. ويلي هذه في ذلك السلم نباتات القمم، أو النباتات عديمة الأزهار، مثل نباتات السرخس ذوات السيقان والأوراق، ثم يلي هذه النباتات المزهرة، ثم النباتات المتعددة الفلقات ثم أشجار الغابات ثم الأشجار المثمرة أي (أشجار الفاكهة).

وهكذا لا تعرف الطبيعة الطفرة أبداً .. أعني أنها لا تثب مطلقاً، بل هي على الدوام تعمل في هوادة وتؤدة، وتجري تجاربها باستمرار، وهذا الانتقال الطبيعي نفسه يمكن ملاحظته في الحيوانات الثديية.

والمرحلة التي تقع بين الثدييات البرية والثدييات المائية تعمرها البرمائيات التي من قبيل فيران المسك[١] والقنادس[٢] (كلاب الماء) والقضاعات[٣] (كلاب البحر) والفقمات[٤] (عجول البحر) وهي الحيوانات التي يتساوى عندها العيش في البر والعيش في الماء (عن كتاب وودرف: بيولوجيا الحيوان Animal Biology.

وثمة حلقات تربط بين السماك والحيوانات الثديية،و حلقات تربط بين الطيور والثدييات أيضاً .. كما توجد حلقات تربط إنسان الكهوف القديم بالإنسان الحديث، وهذا التغير التدريجي –الانتقال– يعمل عمله في كل مكان .. وهو يعمل عمله في سكون ورفق .. وبلا جلبة أو ضوضاء .. وهو الذي ينشيء العواصف،

---

(١) Muskrats

(٢) Beavers

(٣) Otters

(٤) Seals

ويبيد أبراج النجوم، وهو الذي يساعد الأجنة الإنسانية حتى تكون أطفالاً، وحتى تبلغ رشدها بعد هذا .. ثم تكون شباباً وتدرك حياة وسطاً .. ثم تبلغ الهرم.

جاء في "مذكرات" ليوناردو دوفنشي ما يلي:

.. "وقد أخبرني هذا الرجل الطاعن في السن قبل أن يسلم أنفاسه بساعات أنه قد عاش مائة عام لم يشعر طوالها بأي ألم جسماني اللهم إلا الضعف .. وقد غادر هذه الحياة الدنيا وهو جالس في سريره في مستشفى القديسة ماريا الجديدة بفلورنسا دون أن تبدر منه حركة ودون أن يشكو أو يتوجع وقد قمت بتشريح جثمانه لكي أقف على السر في موتته، وتلك الموتة الناعمة الهادئة فعرفت أنها نشأت من ضعفه الذي تسبب في هبوط كمية الدم، ومن ضعف الشريان الذي يغذي القلب وغيره من الأعضاء السفلى، تلك الأعضاء التي وجدتها شديدة الجفاف شديدة التقلص شديدة التصلب،و قد كتبت نتيجة هذا التشريح بعناية كبيرة وفي منتهى اليسر؛ لأن الجسم كان خالياً تماماً من الشحم والرطوبة اللذين يحولان عادة دون معرفة أجزاء الجسم ... أن الطاعنين في السن، الذين يتمتعون بصحة جيدة يموتون من افتقارهم إلى ما يغذيهم، وهذا الغذاء يصل عن طريق شرايين (الماسريقا) ويصبح باستمرار مقيداً بتثاخن جلد هذه الشرايين (وهو ما يسمى الآن تصلب الشرايين) وهذه العملةي تستمر حتى تؤثر في الشرايين الشعرية التي تسارع قبل غيرها إلى الانسداد تماماً، ومن هذا يحدث أن يشتد خوف الكبار الطاعنين في السن من البرد أكثر مما يخافه الصغار، وأن الكبار يكون لون جلدهم مثل لون الخشب أو مثل الكستناء المجففة، لكون جلدهم هذا محروماً تماماً تقريباً من الغذاء.

وهاهنا أيضا تمضي عملية التغير أو الانتقال قدماً ودون أن يلحظها أحد وتنسد الشرايين شيئاً فشيئاً خلال السنين، ويذبل الجلد ويفقد لونه الطبيعي.

وكل حياة لها طرفان أو قطبان، الولادة ثم الموت، وبين هذين توجد خطوات من العمليات الانتقالية، أو التحولات، وهي:

من الولادة	إلى الطفولة
من الطفولة	إلى البلوغ
من البلوغ	إلى الشباب
من الشباب	إلى الرجولة
من الرجولة	إلى الكهولة (وسط العمر)
من الكهولة	إلى الشيخوخة
من الشيخوخة	إلى الموت

والأن .. فلنر الخطوات التي تقع بين الصداقة والقتل:

من الصداقة	إلى خيبة الأمل
من خيبة الأمل	إلى المضايقة
من المضايقة	إلى التهيج والإثارة
من التهيج	إلى الغضب
من الغضب	إلى التهجم
من التهجم	إلى التهديد
من التهديد	إلى سبق الإصرار
من سبق الإصرار	إلى القتل

وتقع بين الصداقة وبين خيبة الأمل مثلاً، كما تقع بين كل مرحلتين أخريين من المراحل التالية خطوات –أو أطراف أو أقطاب– أخرى أصغر من الخطوات الرئيسية هي انتقالات أصغر أيضاً.

فإذا كانت مسرحيتك ستنتقل بين الحب والكره كان واجباً عليك أن تبحث عن جميع الخطوات التي تقع بين هذين الطرفين أو القطبين.

فإذا حاولت أن تثب من "الصداقة" إلى "الغضب" فإنك بالضرورة تهمل مرحلتي "خيبة الأمل والمضايقة" .. وتكون هذه "وثبة" لأنك تكون قد تركت خطوتين من الخطوات التابعة للبناء المسرحي كما تتبع رئتاك أو كبدك لبنائك الجسماني.

وإليك أحد المشاهد من مسرحية "أشباح" حيث يتجلى الانتقال في صورة رائعة: القس ماندرز مغيظ محنق من النجار انجستراند، هذا الكذاب الظريف الذي لا يكف عن كذبه، ولا علاج له من مرض هذا الكذب، والقس ماندرز يشعر من صميم قلبه ألا بد له من تسوية حسابه تسوية نهائية مع هذا الرجل الذي أساء استعمال سلامة نية القس.

والانتقال الممكن هنا هو:

من الغضب إلى الانكار والتبرؤ

أو

من الغضب إلى الصفح والمغفرة

ولسابق علمنا بأخلاق ماندرز –أي شخصيته– فنحن نعلم أنه سوف يؤثر الصفح والمغفرة .. فلاحظ إذن هذا الانتقال الهين اللين الطبيعي في ذلك الصراع الصغير:

انجستراند: (يظهر عند الباب) أنني استمحيكم المعذرة .. ولكن ..

ماندرز: أها .. هم ..

مسز آلفنج: أوه .. أهو أنت .. انجستراند

انجستراند: أنني لم أجد أحداً من الخدم هناك .. ومن ثمة .. فلم يكن بد من أن أقرع أنا الباب.

مسز آلفنج: لا بأس .. أدخل .. أتريد أن تتحدث إلي؟

انجستراند: (داخلاً) كلا .. شكراً كثيراً يا سيدتي .. بل أريد التحدث لحظة إلى مستر ماندرز.

ماندرز: (واقفاً في مواجهته) حسن .. وهل لي أن أسألك عما تريد؟

انجستراند: المسألة يا مستر ماندرز أنهم يدفعون لنا أجورنا عما أدينا من عمل وشكراً كثيراً لك يا مسز آلفنج .. والآن .. وقد انتهى العمل الذي اشتركنا فيه جميعاً بمنتهى الإخلاص والأمانة مل هذه الأيام .. رأيت أن من المستحسن ختام هذا كله بصلاة قصيرة نقيمها هذا المساء ..

(هذا الكذاب الكبير! أنه يريد شيئاً من ماندرز .. ولما كان يعلم أنه لن يستطيع الوصول إلى قلب القس إلا عن طريق التظاهر بالورع والتقى فهو يقترح موضوع الصلاة).

ماندرز: صلاة! وفي ملجأ الأيتام!

انجستراند: نعم يا سيدي .. إلا إذا كان هذا لا يوافقك .. إذن —و .. (إنه لا بأس عنده من الانسحاب، وحسبه أن يدرك ماندرز أن قصده كان قصداً حسناً).

ماندرز: أوه .. بلاشك .. ولكن —أهم ..

"مسكين مستر ماندرز .. لقد كان في منتهى الغضب ولكن ماذا في وسعه أن يصنع، وقد تقدم إليه الرجل الذي هو سبب سخطه يرجوه في أن يؤمهم للصلاة؟)

انستراند: لقد كنت أقوم بشيء من الصلاة هناك أنا نفسي كل مساء.

مسز آلفنج: صحيح

(إن مسز آلفنج تعرف هي أيضاً حقيقة انجستراند معرفة جيدة وهي تعرف أنه يكذب)

انجستراند: نعم يا سيدتي، كنت أفعل هذا من حين إلى حين ، من باب التزكية وتهذيب النفس فقط، لكني لست إلا رجلاً فقيراً عادياً .. ولم أرتفع إلى هذا المقام بكل أسف .. ومن أجل هذا .. لما عرفت أن مستر ماندرز .. هذا الأب المقدس —هنا— فقد قلت أنه ربما ....

ماندرز: اسمع يا انجستراند .. قبل كل شيء يجب أن أسألك سؤالاً —هل أنت في كامل عقلك للقيام بمثل هذه المهمة؟ وهل ضميرك طاهر وغير مثقل بأي وزر؟

(لم ينخدع القس ماندرز بدعوة انجستراند له إلى الصلاة كل الانخداع)

انجستراند: تداركتني السماء من مخطئ آثم، أن ضميري لا يستحق أن نضيع وقتنا في التحدث عنه يا مستر ماندرز.

ماندرز: ولكنه هو أجدر الأشياء بحديثنا .. فما قولك؟

انجتراند: ضميري أنا .. حسن .. أنه يتولاه بعض لقلق والاضطراب أحياناً .. بالطبع.

ماندرز: آه! ها أنتذا تعترف على كل حال! والآن .. هل لك أن تقول لي، دون أن تخفي عليَّ شيئاً —ما هي علاقتك برجينا؟

(لقد كان انجستراند يعلم دائماً أن رجينا هي ابنته، بينما هي في الحقيقة ابنة غير شرعية للكابتن آلفنج المتوفي، وقد تسلم انجستراند مبلغ سبعيد جنيهاً ليتستر على هذه الفعلة التي تردت فيها زوجته حينما تزوجها)

مسز آلفنج (في لهفة) مستر ماندرز!

ماندرز: (وهو يهدئها) اطمئني .. دعي لي هذا الأمر.

انجستراند: علاقتي برجينا! يا إلهي! لشد ما أزعجتني (وهو ينظر إلى مسز آلفنج) وماذا صنعت رجينا مما تلام عليه؟ لا شيء على ما أظن!

ماندرز: نرجو أن يكون الأمر كذلك .. أن الذي أريد أن أعرفه هو: ما هلاقتك بها بالضبط؟ أنك تقول أنك وتالدها، أليس كذلك؟

انجستراند: (مرتبكاً) حسن .. هم .. أنت تعرف يا سيدي ما حدث بيني وبين زوجتي المسكينة جوانا.

ماندرز: كفى تحريفاً للحقائق! لقد اعترفت المرحومة زوجتك اعترافاً كاملاً لمسز آلفنج قبل أن تترك خدمتها.

انجستراند: ماذا، هل تريد أن تقول أن ... وعلى كل .. هل صحيح أنها فعلت ما تقول؟

ماندرز: ها أنتذا ترى أن الأمر لم يصبح سراً يا انجستراند.

انجستراند: هل تريد أن تقول أنها قد أقسمت لي .. ولم؟

ماندرز: هل أعطتك قسماً؟

انجستراند: كلا .. وإنما أعطتني كلم ة شرف .. لكنها أعطتني هذه الكلمة بلهجة جدية حاسمة .. كما تستطيع امرأة أن تفعل.

ماندرز: وكنت طوال هذه السنين كلها تكتم هذه الحقيقة عني، أنا الذي كنت أثق فيه الثقة الكاملة المطلقة؟

انجستراند: يؤسفني أن أقول أن هذا هو ما كان يا سيدي.

ماندرز: وهل كنت أستحق هذا منك يا انجستراند؟ ألم أكن دائماً على أهبة الاستعداد لمساعدتك قولاً وعملاً بقدر ما أستطيع .. أجب .. ألم يكن الأمر كذلك؟

انجستراند: حقاً .. لقد كانت تمر بي أوقات تشتد فيها الأحوال على لولاك يا سيدي.

ماندرز: وهل هذه هي الطريقة التي تجازيني بها؟ أن تتسبب في أن أدخل في سجلات الكنيسة تدوينات زائفة، ثم تكتم عني بعد هذا ذلك السر الذي كان يجب أن تفضي به إليَّ، بحق ما بيننا؟ أن سلوكك هذا يا انجستراند سلوك لا يمكن أن يكون لك عذ فيه .. ومن الآن فصاعداً قد انتهى كل ما بيني وبينك.

انجستراند: (بعد زفرة) نعم .. أستطيع أن أفهم الآن أن هذا هو معنى ما حدث.

ماندرز: نعم .. لأنه كيف يمكنك أن تبرر ما فعلت؟

انجستراند: وهل كان يجب أن تذهب هذه البنت المسكينة وتضاعف ما يثقل كاهلها من وزر فضيحتها بالتحدث إلى الناس عنها .. أرجوك أن تفكر في هذا لحظة يا سيدي .. فكر فيما لو كنت أنت نفسك في مثل تلك الورطة التي كانت فيها تلك المسكينة جوانا.

ماندرز: أنا!

(وسنلاحظ أن هذا القس سيقف مثل ذلك الموقف المخزي فيما بعد وللمشهد وجه شبه مباشر بسلوك ماندرز في المستقبل).

انجستراند: عفواً يا سيدي، لست أعني الورطة نفسها .. والذي أعنيه هو أن تفرض أن في نيافتك شيئاً تشعر بسببه بالخزي في أعين الناس، إذا صح أن أقول

هذا، أننا معاشر الرجال يجب ألا نكون قساة في حكمنا على النساء، يا مستر ماندرز.

ماندرز: ولكني لم أفعل شيئاً من هذا مطلقاً .. وأنا إنما ألومك وأعتب عليك .. عليك أنت.

انجستراند: هل تأذن لي يا صاحبة النيافة أن أسألك سؤالاً بسيطاً؟

ماندرز: هذا واجب بالطبع.

انجستراند: و .. أز ليس يجب على الإنسان أن يتقيد بكلمة الشرف.

ماندرز: مؤكد مؤكد .. ولكن

انجستراند: ففي ذلك الوقت الذي حدث ذلك الحادث المؤسف بين جوانا وبين ذلك الرجل الإنجليزي أو الأمريكي أو الروسي .. أو ليكن ما يكون .. (لم يكن يعرف أن المجرم كان الكابتن آلفنج نفسه) .. حسن يا سيدي .. في ذلك الوقت حضرت جوانا المسكينة إلى المدينة .. تلك البائسة التي رفضتني من قبل مرة أو مرتين، وأبت أن أكون زوجاً لها .. لأنها لم يكن يروقها في تلك الأيام إلا ذوو الهيئة الجميلة من الرجال .. في حين أنني كنت بتلك الرجل العرجاء حينئذ .. ولابد أنك تذكر يا صاحب النيافة حينما اجترأت على اقتحام أحد صالونات الرقص حيث كان عدد من البحارة يمرحون ويعربدون ويسكرون .. ولما أردت أن أعظهم لكي يقلعوا عما هم فيه، ويتركوا تلك السبيل المموجة ..

مسز آلفنج: أهم!

(كانت هذه الكذبة كفيلة بأن تجعل مسز آلفنج نفسها ترسل هذه النحنحة)

ماندرز: أعرف يا انجستراند .. أعرف .. لقد قذف بك هؤلاء العرابيد المخمورون من فوق الدرج .. لقد ذكرت لي تلك القصة من قبل، وما أصاب رجلك من هذه المصيبة مكتوب لك في سجل حسناتك.

(أن ماندرز لا بأس عنده من أن ينطلي عليه أي شيء بقصد ديني)

انجستراند: لست أطمع في شيء من ذاك يا صاحب النيافة .. إنما الذي أردت أن أقوله لك هو أنها قد أتت إلي وقصت قصتها عليَّ وهي تسفح دمعها مدراراً، وروحها تضطرب اضطراباً مما يجعل قلبي .. أقول لك الحق .. ينفطر عليها انفطاراً ..

ماندرز: أهكذا يا انجستراند؟ .. ثم ماذا؟

(هنا يكون ماندرز قد أخذ ينسى غضبه .. وهنا يبدأ الانتقال)

انجستراند: و .. عند هذا قلت لها: "أن ذلك الأمريكي يضرب في عض البحار .. لكن .. أنت .. أنت يا جوانا لقد ارتكبت وزراً .. وهاأنتذي .. امرأة آثمة .. ولكن .. لا بأس .. أن ها هنا يقف جيكب انجستراند على قدمين قويتين .. ولم يكن قولي هذا إلا على سبيل المجاز يا صاحب النيافة.

ماندرز: أفهم أفهم .. استمر

أنجستراند: فهذا يا سيدي ما كان مني .. زما كان من إقاذي لها .. وما جعلتها به زوجتي الشرعية .. حتى لا ينفضح أمرها، وحتى لا يعرف الناس ما كان من أمرها مع هذا الأمريكي الغريب.

ماندرز: لقد تم هذا كله بدافع الشقئة، والشيء الوحيد الذي لا يمكنني تبريره هو ما كان من موافقتك على أخذ النقود.

أنجستراند: نقود؟ أنا؟ ولا مليم واحد!

ماندرز: ولكن

أنجستراند: آه .. أجل .. انتظر قليلاً .. صبرك يا سيدي .. لقد تذكرت، لقد كان مع جوانا قليل من النقود بالفعل .. لك حق .. ولكني لم أشأ أن أعرف شيئاً عن هذه النقود .. لقد قلت لها: "سحقاً لمال أتى إليك به شيطان الرذيلة! أنه ثمن أوزارك، أن هذا الذهب الدنس .. أو البنكنوت القذر الملطخ بالأثم .. أو أي نوع من المال كان .. فلست أدري .. سنقذف به في وجه ذلك الأمريكي" ولكن الأمريكي كان قد ذهب يذرع البحار السبعة يا صاحب النيافة.

ماندرز: أهذا هو الذي كان من ذلك الأمر يا صديقي الطيب؟

(لا يخفى أن ماندرز قد أخذ يرق ويلين)

أنجستراند: هذا الذي كان يا سيدي، وعندئذ اتفقت أنا وجوانا على تخصيص المال لتربية الطفلة .. وهذا هو الذي حدث، وأنا مستعد لأن أقدم حساباً تفصيلياً عن كل مليم منه.

ماندرز: أن هذا يغير وجه الموضوع تغيراً كبيراً.

أنجستراند: هذا هو ما كان يا صاحب النيافة .. وأجرؤ على القول بأنني كنت أباً بتاراً لرجينا —وذلك بقدر ما كان في قدرتي أن أفعل، لأنك لا تجهل أنني رجل بائس أكدح لآكل لقمتي بعرق جبيني.

ماندرز: هون عليك يا عزيزي أنجستراند هون عليك.

أنجستراند: أجل أني لأجرؤ على القول بأنني ربيت الطفلة، وكنت زوجاً صالحاً لجوانا، محباً لها حريصاً عليها، كما يأمرنا الكتاب المقدس أن نكون، ولم

يدر في خلدي قط أن أذهب إلى نيافتك لأفتخر عندك بهذا الذي فعلت، أو أطلب ثمناً لما أديت .. وذلك لأنها الفعلة الوحيدة الصالحة التي فعلتها في تلك الحياة .. كلا كلا .. أن جيكب أنجستراند حينما يفعل شيئاً من هذا فأنه لا يحرك به لسانه ليفخر به .. وبكل أسف أنني لم أصنع شيئاً كثيراً من ذلك،وأنا أعلم هذا واعترف به .. وأنا كلما جئت للقاء نيافتك لم أجئ واأسفاه إلا للتحدث إليك في مثل هذه المتاعب وتلك الشرور .. لأن ضمائرنا .. كما قلت لك الآن .. وأقولها ثانية .. لتقسو علينا أحياناً.

ماندرز: اعطني يدك .. جيكب أنجستراند.

إن الحركة في هذا المشهد حركة كاملة .. والقطبان هما: "الغضب" ثم "الصفح" وبينهما حركات انتقالية.

وكلتا الشخصيتين واضحتان جليتان،و بالرغم مما عرف عن أنجستراند من ولع بالكذب فأنه شخص سيكولوجي – نفساني – خبير بمسارب النفس الإنسانية بقدر ما نجد ماندرز رجلاً ساذجاً قريب الانخداع، وإذا مضينا في قراءة الرواية وجدنا أن مسز آلفنج تقول لماندرز فيما بعد،و بعد أن ينصرف أنجستراند "أنك ستظل دائماً طفلاً كبيراً !".

على أن هذا إذا صدق على ماندرز فهو يصدق أيضاص على نورا .. تلك الطفلة الكبيرة .. وقد شهدنا جزءاً كبيراً من طفولتها تلك في مشهدها مع هالمر .. ولو أن كاتباً ءخر غير أبسن هو الذي كتب رواية "بيت دمية" لكان قميناً بأن يقلب المشهد الأخير من هذه الرواية فيجعله مشهداً فخماً شبيهاً بمشاهد الألعاب النارية التي تطلق للزينة ولفن الأنزار –بحيث يخلق صراعاً واثباً من جانب نورا، لقد رأينا التطور البطيء الذي تطورت إليه شخصية هالمر، إلا أننا لم نحس بتطور شخصية نورا في تلك القضية، ولو أنها أبانت لنا عن نيتها في هجر بيتها دون أن تكون ثمة

فترة انتقال مناسبة لأمكن أن تدهشنا .. وتثير فينا روح التساؤل؛ لأنها تكون في تركتنا دون أن نقتنع بعملها .. أن من الممكن في الحياة الواقعية احتمال حدوث مثل هذا الانتقال في جزء من ثانية واحدة من التفكير .. أما أبسن فقد ترجم التفكير إلى فعل، وذلك لكي يستطيع الجمهور أن يرى وأن يفهم.

ومن المحتمل أن يثور الإنسان على الفور في نفس اللحظة التي تلحق به أية أهانة .. وحتى إذا حدث هذا فلابد أن يمر الإنسان بفترة من الانتقال، أن العقل يتلقى الإهانة، ويزن العلاقة بين الذي وجه إليه الإهانة وبين نفسه، فيجد أن الذي أهانه شخص كنود ناكر للجميل، وأنه قد أساء استخدام صداقتهما، وحينما بلغ القمة في سوء استعماله لها صدرت عنه الإهانة، واستعراضه السريع هذا لعلاقتهما، والذي مر به في سرعة البرق جعله يستنكر وضعه،وقد تلا هذا غضبه ثم انفجاره، فهذه العملية الذهنية ربما لم تستغرق من الوقت أكثر من جزء من الثانية، فهذه الثورة التي حدثت في مثل لمح البصر ليست إذن ثورة واثبة ولا عملاً من أعمال الطفرة كما رأينا، لكنها نتيجة عملية ذهنية، مهما تكن عملية سريعة.

وما دمنا لا نجد في الطبيعة عملاً من أعمال الطفرة .. أعني عملاً واثباً من الذي يتم بقفزة واحدة، فلا يمكن أن يكون من ذلك شيء فوق خشبة المسرح مطلقاً، والكاتب المسرحي البارع هو الذي يسجل حركات العقل الدقيقة حركة بعد حركة كما يسجل السموجراف أبسط الاهتزازات الأرضية وهي على بعد أميال.

لقد قررت نورا أن تهجر هالمر بعد ثورته العارمة عند إطلاعه على خطاب كروجستاد، ولو أنها كانت في حياة عادية لكان من المحتمل أن تنظر إليه مذعورة، دون أن تقول كلمة، ولكان من المحتمل أن تدير ظهرها لهالمر الثائر وتتركه وتنصرف، لقد كان هذا كله محتملاً في الحياة العادية، لكن هذا كله لا يصلح في الرواية المسرحية لأنه كان يجعل الصراع فيها صراعاً واثباً، وبالتالي يجعل التأليف

تأليفاً رديئاً، أن على الكاتب المسرحي أن ينتهج كل الخطوات التي تؤدي إلى النتيجة، سواء حدث ذلك الصراع بتلك الطريقة أو حدث في ذهن الشخص نفسه.

إن في وسعك أن تكتب مسرحية حول انتقال واحد .. ومسرحيتا النورس[1] Sea Gull وبستان الكراز Cherry Orchard للكاتب تشيكوف هما من هذا النوع، وأن كنا قد أشرنا إلى أن القطبين أي طرفي الانتقال، ليسا إلا خطوة بمفردها من خطوات الرواية، وليس يخفى بالطبع أن المسرحيات التي يكون فيها الانتقال من هذا النوع تكون روايات بطيئة الحركة، إلا أنها بالرغم من بطء حركتها تشتمل على الصراع والأزمة والذروة، وأن كان هذا كله على مستوى أصغر.

أن بين "الطمع الذي يأت بنتيجة" وبين ما يثيره ذلك من "امتعاض في نفس صاحبه وغيظ" رحلة من الانتقال، وكثير من المؤلفين يقفزون من أحد هذين القطبين إلى القطب الآخر قفزة واحدة ليس فيها تريث أو تدرج، ظانين أن رد الفعل يحدث على الفور، متناسين أنه حتى وإن كان الامتعاض والغيظ الناشئان عن حبوط مسعى صاحب الطمع يحدثان بطريقة تلقائية أو انبعاثية –أعني مباشرة وفي الحال– فأن ثمة سلسلة من الحركات الدقيقة، هي التي نسميها هنا انتقالاً، وهي التي تسبب رد الفعل.

وهذه الحركات الدقيقة التي لا تستغرق أكثر من جزء من الثانية هي التي تعنينا هنا، وتستطيع أن تحلل أي انتقال لتدرك أن هذا التحليل سوف يزيد معلوماتك عن شخصياتك ويجعلك أكثر معرفة بها وإماماً.

وملهاة طرطوف تشتمل على نوع من الانتقالات البديعة، حينما تتاح الفرصة آخر الأمر لهذا الأفاك المخيف لكي يجلس في خلوة إلى زوجة أورجون، لقد كان يتظاهر بالتقى والورع بوصف كونه قسيساً، لكنه كان في الوقت نفسه ينصب شراكه

---

[1] ٢٣ – فن المسرحية

لألمير الجميلة .. لنرى كيف يتخذ من قداسته الزائفة قنطرة لعرض غرامه الدنس، وبث صبابته النجسة، وهو في الوقت نفسه يحافظ على شخصيته من غير أن يخرج عنها.

أنه بعد أن يشتهي ألمير كل هذه الأيام الطويلة، لا يكاد يخلو إليها ويجلس معها على انفراد حتى يفقد سيطرته على عواطفه بطيعة الحال .. أنه يتحسس ملابسها بأصابعه وقد زاغ لبه وضاع صوابه .. ولكن ألمير الواعية تفطن إلى هذا فتنبهه قائلة:

ألمير: أيها السيد طرطوف!

طرطوف: حرير أو (ستنيه!) أن لم أكن غلطاناً ! ومن أشهى أنواع المنسوجات وأنعمها، ولست أشك، أن عروس سليمان التي تغزل بها في أناشيده كانت تلبس له مثل هذه الحلة البديعة حينما ....

ألمير: أياماً كانت تلبسه يا سيدي .. فلا شأن له بأحد منا.

(يبرد هذا الصد من حرارة طرطوف قليلاً فيكون أكثر حذراً)

ألمير: أن لدينا أموراً أخرى غير هذا الحرير جديرة بأن نبحثها .. أريد أن أسمع منك أن كنت حقاً راغباً في الزواج من ابنة زوجي؟

طرطوف: وأنا أسأل بدوري أهذا الزواج لا يحظى بموافقتك.

(أنه الآن يتحرك باحتراس ... إذ أصبح مما لابد له منه أن يكون أكثر حذراً).

ألمير: ولم لا. وهل في وسعك أن تظن أنني أستحسن هذا وأوافق عليه؟

طرطوف: أقول لك الحق يا سيدتي .. لقد ساقني ظني إلى الشك في ذلك، ويجب أن تسمحي لي أن أطمئنك من هذه الناحية، والحق أن السيد أورجون قد اقترح هذا النسب علي، لكنك يا سيدتي لست في حاجة لأن أقول لك أن آمالي مرتبطة بشيء آخر .. بسعادة أعظم من ذلك بكثير!

ألمير: (وقد سرى عنها وأتتها النجدة) طبعاً طبعاً .. أنك تعني أن فؤادك معلق بمباهج وسعادات ليست من مباهج هذه الدنيا وسعاداتها.

طرطوف: لا تسيئ فهمي يا سيدتي أرجوك، أو بالأحرى .. لا تتظاهري بأنك لا تفهميت قصدي .. أن هذا لم يكن ما أعنيه أبداً ..

(أنه هنا يكنى عن أنها إنما تشير إلى قصده الحقيقي –وليس في ذلك أي وثب، أن طرطوف يسير قدماً إلى هدفه .. أي إلى البوح لها بحبه والتصريح بغرامه)

ألمير: إذن فهل تتفضل فتقول لي ماذا تعني بالضبط؟

طرطوف: أعني يا سيدتي أن قلبي ليس من حجر صلد!

ألمير: وهل في ذلك غرابة أو شيء يستحق الذكر؟

طرطوف: أنه أبعد من أن يكون صخراً يا سيدتي .. وهو مهما تاق إلى السماء وشغف حباً بها فلن يكون هذا دليلاً على أنه لا نصيب له من السعادة الأرضية.

(لا يزال طرطوف ماضياً في طريقه إلى هدفه)

ألمير: أنه أن لم يكن كذلك كان من واجبك ولابد أن تجعله كذلك يا سيد طرطوف.

طرطوف: وكيف السبيل إلى مجاهدة المستحيل والوقوف في سبيله يا سيدتي؟

وهل في إمكاننا حينما نرى خلقاً كاملاً من صنع الخلاق المبدع أ نمتنع عن عبادته فيما خلق على صورته؟ كلا —ومن العدل كل العدل أن يكون الامتناع عن ذلك عملاً بعيداً عن التقى والورع.

(وبهذا يصبح الطريق ممهداً ... وها هو ذا يتأهب الآن للهجوم)

ألمير: فهمت .. أنك من عشاق الطبيعة!

طرطوف: عاشق مدمن يا سيدتي! ولا سيما إذا تجلت الطبيعة في مثل تلك الحلة الإلهية، وفي مثل ذلك الحسن الفتان الذي يتجلى فيما أراه الآن فيبهرني ... لأني كنت أحسبها فخاخًا نصبها لي الشيطان لهلاكي والقضاء عليّ ... ثم إذا أنا يتبين لي مذ كانت عاطفتي نقية طاهرة، أنه كان في وسعي أن أعكف على تلك المفاتن في غير إثم ولا استحياء، ولكن أقدم لك قلبًا مهما كان صغيرًا ولا يستحق أن تتفضلي بقبوله ... ولكني بالرغم من تفاهة هذا القلب يا سيدتي أجرؤ فألقي به تحت قدميك ... منتظرًا قرارك الذي ربما رفعني إلى أعلى درجات النعيم ... أو هوى بي إلى أسفل دركات اليأس.

(إنه يمزج وقاحته وجرأته بتخيل بخته الأسود في حالة الرفض. وهذا يؤكد لنا أن هذا الرجل طرطوف خبير بمسارب النفس، ماكر محتال).

المير: لا شك يا سيد طرطوف أن هذه ثورة عجيبة إلى حد ما، وخروج عن واحد من مبادئك الصارمة العارمة.

طرطوف: آه يا سيدتي! وأي مبادئ تستطيع احتمال هذا الجمال كله! وا أسفاه ... إنني لست معصومًا عصمة النبي يوسف!

(إنه يلقي عليها الملامة بمهارة. ولا يمكن أن تثور أية امرأة إذا اقتنعت أن مفاتنها من القوة بحيث لا يمكن أن تقاوم)

المير: هذا واضح كل الوضوح. ولكني أنا أيضًا لست السيدة زليخاء كما يبدو لي أنك تتصورني.

طرطوف: بل هذا هو الواقع يا سيدتي ... هذا هو الواقع. وأنا على استعداد للإيمان بهذا إيمانًا أعمى وبلا وعي. إنك لا تقلين عنها إغراءً وفتنة ... إنك هذه الفاتنة التي لم تنفعني في محاسنها شيئًا جميع أيام صيامي ولا صلواتي وتوسلاتي وأنا راكع على ركبتي ذليلًا ضارعًا! والآن .... لقد زادت عاطفتي المكبوتة عن حدّها، وأنا أتوسل إليك وأتضرع أن تبدي لي أي إشارة على أنك لا تزدرين هذه العاطفة ولا تحقرينها. ثقي يا سيدتي أنني لست أقدم إليك ولاء ليس كمثله ولاء فقط، بل أعاهدك عهدًا أرجو أن تطمئني به إلى أن حبي لك لن يخدش اسمك– النقي الطاهر بمقدار ما يمكن أن يفعل ذلك نفس واحد من أنفاس مخلوق حيّ ثم أنت لست بحاجة إلى أن يساورك الخوف من أكون واحدًا من أولئك الذين يتشدقون بما يصيبون من حظ في ذلك الميدان.

(وهذا التأكيد نفسه بالمحافظة على سرية الحب يصور لنا طرطوف على حقيقته– بوصفه وغدًا يجيد رسم خططه، إلا أنه لا زال يلبس شخصيته)

المير: وهل لا تخشى يا سيدي طرطوف أنني قد أغير رأي زوجي فيك إذا أعدت على مسامعه ذلك الحديث؟

طرطوف: سيدتي إني شديد الثقة في حصافتك وعظيم فتنتك –أعني أن لك قلبًا أرحم من أن يرضى الإضرار بشخص كل ذنبه أنه عاجز عن مدافعة حبك والإقرار بعبادتك.

المير: حسن ... لست أدري كيف كانت امرأة سواي تتصرف لو أنها كانت في مركزي– على أنني لن أذكر لزوجي شيئًا عن تلك الحادثة ... يا سيد طرطوف.

طرطوف: وأنا آخر من ينصحك بأن تفعلي شيئًا من ذاك يا سيدتي في مثل تلك الأحوال.

الميز: لكنني أطلب ثمنًا لسكوتي. ذلك أن تمتنع نهائيًا عن طلب يد ابنة زوجي مهما ألح عليك زوجي في ذلك.

طرطوف: آه يا سيدتي! أحتم على أن أؤكد لك مرة ثانية أنك ... أنت ... وأنت فقط.

الميز: انتظر يا سيد طرطوف ... بل عليك أن تقوم بأكثر من ذلك ... إن عليك أن تستعمل كل نفوذك في إتمام زواجها من فالير.

طرطوف: وإذا فعلت هذا يا سيدتي ... إذا فعلت، فماذا عساي أن أنتظر مكافأة لي على ذلك؟

الميز: عجبًا ... سكوتي ... أؤكد لك!

(وبعد هذا الانتقال يصل المشهد طبعًا حيث يوشك الصراع أن ينفجر. ولكن داميس، بن أرجون، يظهر فجأة فيحول بينهما. لقد سمع داميس حديثهما بحذافيره، وقد تهيج تهيجًا شديدًا)

داميس: كلا ... بل لن يكون هناك كتمان لهذا الأمر ... ولا صمت عن أي أمر آخر كذلك.

الميز: داميس

طرطروف: يا صديقي العزيز الصغير ... لقد أسأت استماع عبارة بريئة فحسب. إنها.

(لقد كان الهجوم شديد المفاجأة لطرطوف حتى أفقده وعيه ... وتمضي لحظة قبل ان يتمالك ويتماسك)

داميس: أسأت الاستماع؟! لقد سمعت كل كلمة مما جرى بينكما ... وسيسمع أبي هذا الكلام بحذافيره ... وحمدًا لله على أني مستطيع آخر الأمر أن أفتح عينيه على حقيقة أمرك، وأن أكشف له عن مقدار نذالتك ومدى انخداعه في الخائن المنافق الذي كان يؤويه ويثق فيه!

طرطوف: إنك تظلمني يا صديقي العزيز الصغير ... إنك تظلمني حقًا!

(الظاهر أنه استعاد أنفاسه مرة أخرى ... وها هو ذا يستعيد مظهر التقى والورع من جديد)

المير: والآن فلتستمع إليّ يا داميس– يجب ألا تثير ضجة حول هذا الموضوع– إني ليسوءني أن تردد الألسنة ما حدث. لقد وعدته الصفح والمغفرة على أن يحسن سلوكه في المستقبل، وأنا على يقين أنه سيفعل.

وأنا لا يمكنني أن أسحب وعدي بهذا ... والحق أن هذا موضوع قبيح سخيف ولا يصح أن تثار ضجة حوله– ولا أن يعلم به لا أبوكولا غيره من الناس.

داميس: هذا قد يكون رأيك أنت. لا رأيي أنا. لقد تحملت الكثير جدًا من هذا الزنديق المنافق المتظاهر بالورع ... مدعي التقى ... ذلك الفسل مدبر المكائد الذي سيطر سيطرة تامة على أبي ... والذي جعله يقف عقبة كأداء في سبيل زواجي وزواج فالير .... وكان يجعل كل همه أن يحول هذا المنزل إلى دير ... يؤوي جماعة من الرهبان والمعتزلة ... والآن ... ها هي ذي فرصتي التي لن أجد فرصة خيرًا منها.

المير: ولكن يا داميس ... إنني أؤكد لك.

داميس: كلا ... لن أفعل إلا كما ذكرت، وسأضع حدًا لكل هذه السيطرة. لقد وضع السوط في يدي، ويسرني غاية السرور أن أقوم بتطبيقه!

المير: داميس ... يا عزيزي ... لو أنك فقط أضخت إلى نصيحتي!

داميس: آسف! ولا أستطيع أن أقبل أي نصيحة. يجب أن يعرف أبي كل شيء!

(يدخل أورجون من الباب الأيسر)

أورجون: (داخلاً) وما هذا الذي يجب أن أعرفه؟

في ذلك التحول –الانتقال– نوع من الصراع البارع الذي يراكم التوتر ببطء ويجمعه كلما سار في طريقه قدمًا حتى يصل إلى نقطة انقطاع. وذلك في سرعة معتدلة. والنقطة المرتفعة الأولى تأتي حينما يبوح طرطوف بحبه علانية، والنقطة الثانية تأتي عندما يوجه داميس إلى طرطوف تهمة الخيانة.

وعند وصول أورجون يمكننا أن نشاهد تحولاً في طرطوف مرة ثانية.

فإقراره الضمني بالذنب، ذلك الإقرار الذي يتشح في ظاهره بالروح المسيحي الصادق، يرفعه درجات في نفس أورجون، ويجعله يتبرأ من ولده. ثم لا ينفك الصراع يزداد صعودًا، ويقع بين صراع وصراع آخر، وهذا تحول مستمريجعل الصراع الحركي شيئًا ممكنًا.

***

منذ سنوات مضت توفي والد أحد الأصدقاء فذهبنا إلى منزل صديقنا هذا بعد تشييع الجنازة حيث وجدنا الأسرة مجتمعة وقد خيم عليها حزن شديد، وكان النساء يبكين، والرجال ينظرون إلى الأرض وكأنما سمرت أبصارهم بها. لقد كان

الجو مقبضًا شديد الكآبة فخرجنا لنتمشى. ولما عدنا بعد نصف ساعة تقريبًا وفتحنا الباب على المعزّين كانت دهشتنا شديدة. إذ وجدنا القوم في زيط ومرح يضحكون ويمزحون، لكنهم ما كادوا يلمحوننا حتى أمسكوا عما كانوا فيه من ذاك وعلاهم الخزي. فماذا حدث يا ترى؟ وما الذي جعلهم ينتقلون هكذا من الحزن الممض إلى المرح الزائط؟

ولقد مرت بنا مثل تلك المواقف منذ ذاك اليوم، وكنا نجد التحول –أعني الانتقال– من حال إلى حال ساحرًا فاتنًا خلابًا. وإليك مشهدًا من مسرحية Dinner at Eight للكاتبين كوفمان وفربر سنحاول أن نتتبعما فيه من التحول الذي يبدأ من "التهيج" ويمضي إلى "الغضب".

وذلك في الفصل الثالث، في الجزء الأخير من المشهد الأول:

بكارد: (داخلاً إلى غرفة) تالله لقد كنت تمثلين تمثيلاً مضحكًا في الأيام الأخيرة يا سيدتي اللطيفة تمثيلاً لم يكن يرضيني كل الرضا.

كتي: (مضطربة ولكنها لم تغضب بعد. ولكن الانتقال قد بدأ نحو الغضب) ايه! وماذا أيضًا؟

بكارد: (لا يقصد أي إيذاء– يقرأ فصل الشغب بصورة واقعية) سأخبرك ماذا. افرضي أنني واقف هنا في مكتب العمل. وأنا أصرف الحسابات. وأنت تأخذين "الحوالات" مني.

كتي: (تعتبر هذا تحديًا وهجومًا مضادًا، فتقف، وتفرك يديها وتقف متراخية) من تظن التي تخاطبها؟ زوجتك الأولى في مونتانا؟

بكارد: (يعتبر هذه بذاءة ويظهر عدم رضاه) لا تحشري زوجتي الأولى في عملنا هذا!

كتي: (تشم رائحة الغضب في كلامه. لقد جاءته من ناحية الضعف فيه. ويذهب بحذرها غيظها القديم) تلك القبيحة الشائهة! أم وجه مبقع ببقع كدم البق! ... وصدر ماسح كبلاط الحمام ... التي لم تكن تجد ما تكلمك به إلا كل غث لا خير فيه!

بكارد: (لا يزال يميل إلى اعتبار هذا بذاءة ... ولا يزال تحوله إلى حالة الغضب يمضي ببطء ... وفي حاجة إلى مزيد لكي يثور) كفي عن هذا قلت لك!

كتي: (تزيده ليثور) غسالة "مرايلك المدهننة" ... الجارية التي كانت تطبخ لك أكلك في خن المنجم الحقير إياه ... الممتلئ بالقمل! التي لم تمت من قليل!

بكارد: (قد غلى مرجل غضبه ... وثب!) عليك اللعنة!

كتي: (وهي تشير بفرشة الشعر التي في يديها) أجل ... لا تحسب أنك تستطيع معاملتي كما كنت تعاملها ... ولن تتخذ من وجهي مداسًا تقفز منه إلى حيث تريد – أيها الثرثار "الجخجاخ"!– (ثم تبتعد عنه و تقذف بفرشة شعرها بين الزجاجات و الأباريق المرصوصة على خوان الزينة)

بكارد: ما هذا يا كناسة الكناسة يا قلامة الظفر !تالله ما أكثر ما فكرت في إلقائك حيث وجدتك فى غرفة المستودعات بنادي الهوتنتوت أو في الماخور الذي وجدتك فيه.

كتي: لا .. حيلك! (أسرع في النبرة العليا .. ولا يلبث التحول أن يكمل بعد قليل)

بكارد: و عند ذلك تستطيعين العودة إلى بلدك لتعيشي مع عائلتك ذات الروائح العنبرية .. هناك وراء عشش عمال الدريسة في حي باسيك ... مع السيد

الوالد ... شيخ الشحاذين الذي لا يفيق من السكر، والسيد الأخ الشقيق .. رد السجون الذي طالما أتعبني التوسط لإطلاق سراحه.

إن شاء الله طب مرة أخرى فسيشرف الزنزانة .. ولن ألقاه إلا هناك !

كتي: و ستكون هناك قبله .. أيها اللص العيار !

بكارد: واسمعي أيضا! وقولي لأمك أم بربور .. هذه المرأة النشالة المحتالة .. قولي لها أنها إذا جاءت تحمحم مرة ثانية حول مكتبي، فسآمر بطردها من هناك .. بل بقذفها من حالق، من فوق درجات الستين لتنكسر رقبتها بإذن الله! (وهنا تدخل تينا عندما يكون بكارد قد قارب الانتهاء من هذا الدش. وتكون تينا قد حملت في يدها حقيبة المساء، وهي حقيبة مزخرفة بالجواهر و المعدن النفيس، و بداخلها علبة بدرتها و إصبع أحمرها و علبة سجائرها ..إلخ.. و لما تجد تينا نفسها وسط تلك العاصفة تتردد قليلا، ولا يكاد يفرغ بكارد من كلامه و ينتبه إلى وجود تينا حتى يخطف الحقيبة من يدها و يقذف بها فوق الأرض و يدفع بها دفعة قوية تلقي بها فى الخارج)

كتي: (يتم الانتقال. ويبدأ هنا أول غيظ حقيقي. ومن ثمة فيجب أن تزداد حركتها سرعة ... ولا ينفك انتقالها يزداد نغمة أعلى) أنت .. التقطي هذه الأشياء! (و يكون الجواب على هذا الأمر أن يركل بكارد بقدمه الحقيبة ركلة قوية ترسلها إلى ركن الغرفة– فتقول كتي بينها و بين نفسها)

أساور. هه(وتخلع إسورة عرضها ثلاث بوصات ذات فصوص. وتضرب بها على الأرض، ثم تركلها إلى آخر ركن في الغرفة) هذا يدل على مقدار معرفتك بالنساء ... إنك تظن مادمت قد أعطيتني إسورة أنني –لماذا أعطيتني هذه الأشياء؟ لأنك أردت أن تقوم بإحدى مغامراتك القذرة وأردت أن أظهر لهؤلاء الذين يحيطون بك كم أنت ولد ظريف و (ابن حنت!). إنك لم تفعل، ولم تعطني ما

أعطيت لكي تشعرني بأني امرأة ذات قيمة ... بل فعلت هذا لمصلحتك أنت! (إنها لا تدري إلى أين يقودها غضبها. ومن ثمة فهي تخبط خبط عشواء).

بكارد: أوه ... كذا ... أكان الأمر كذلك؟ إذًا فما هذا المسرح. وما كل تلك الملابس وهذه الفراء والـ. سيارات أو الذهاب إلى أي مكان تريدين حيث تقذفين النقود في غير حساب؟

إن الدنيا كلها لم تر زوجة نعمت بمثل هذه الحياة السهلة الميسرة! لقد انتشلتك من بالوعة المجاري ... وهذا هو شكرك لي على معروفي!

كتي: (كأنها قلب حاذق وجد رائحة القنص أخيرًا ... إنها تفيق فتعرف أين تمضي الآن)

أشكرك على أي شيء؟ على أنك كنت تلبسني كما يلبسون الحصان المطهم ثم تتركني جالسة وحدي يومًا بعد يوم وليلة بعد أخرى، إنك لم تأخذني إلى أي مكان في الدنيا ... بل كنت تلعب البوكر مع أصدقائك الرجال وتتناول معهم طعامك ... فهذا الذي كنت تفعل (إنها تتجه نحو هدف جديد- فلاحظها وهي تفعل ذلك)

بكارد: كلام ظريف جدًا (إنه لا يزال غير شاكّ ومستعد للرجوع إلى المسالمة)

كتي: إنك لا تنفك داخلاً أو خارجًا تفتخر بخفة دمك أو بما كان من جمال ظلك ... أو بما سوف تكون عليه من رقة الروح ... أما أنا فلم يحدث أنك فكرت فيّ أبدًا، ولا عملت لي أي شيء من تلك الأعمال الصغيرة التي تحبها النساء من أزواجهن- إنك لم ترسل لي مرة زهرة ... مرة واحدة في حياتك! وكنت حينما أحب أن أتزين ببعض الأزهار كان عليّ أن أذهب أنا بنفسي لشراءها (وهنا تكون مطلة ناحية الباب حيث وقفت تينا ممسكة بباقة من أزهار الأوسكيد) هل تشتري

المرأة الأزهار لنفس الأزهار؟ إنك لم يحدث مرة أن جلست تتحدث إليّ، أو لتسألني عما كنت أفعل أو كيف صحتي ... أو أي شيء آخر.

بكارد: حسن ... اذهبي وابحثي لنفسك عن شيء تفعلينه ... إنني لا أمنعك.

كتي: أؤكد لك أنك لن تمنعني. إنك تحسب أنني أجلس في البيت طول النهار أنظر إلى الأساور! هاه! أكلم الأرانب البكماء! ماذا تحسبني أصنع بينما تقوم أنت بمغامراتك الملتوية؟ أنتظر فقط حتى يعود بابا إلى المنزل؟ (الصراع يصل الآن حد الأزمة).

بكارد: إلى أي شيء ترمين ... أنت أيتها الـ ... الصغيرة؟

كتي: أتظن أنك الرجل الوحيد الذي أعرفه– أنت أيها "الجعجاع" الكبير! كلا! أنت لست الرجل الوحيد. إن هناك رجلاً يجعلني أعرف بمجرد أن عرفته أي سقط متاع أنت! (وهنا يصل الانتقال مرة ثانية إلى ذروته)

بكارد: (في فورة عالية– هجوم مضاد) عجبًا! ... أنت!

كتي: (كأنها تساعده. إنها تحب أن تراه ثائرًا مهتاجًا ... إنهما يتجهان نحو انتقال جديد وصراع جديد من مستوى أعلى) أنت تكره ذلك ... أليس كذلك – يا– عضو مجلس الوزراء المحترم!

بكارد: (لا يزال زائغًا– الانتقال من الصدمة إلى التحقق لم يتم بعد) هل تريدين أن تقولين لي أنك كنت تخونيني مع رجل آخر!

كتي: (لقد كشفت القناع وتريد أن تذهب معه إلى آخر الشوط) أجل فماذا تنتوي أن تصنع في ذلك ... أيها الثؤثار التافه!

بكارد: (شاهقًا شهقة الذكر المهتاج) ومن هو؟

كتي: (وهي تغلي من الحقد) أيهمك أن تعرف؟

بكارد: (يقبض على معصمها. تصرخ) أخبريني من هو!

كتي: لن أقول لك!

بكارد: تكلمي وإلا هشمت كل عظمة من عظامك!

كتي: لن أقول. وتستطيع أن تقتلني، ولكني لن أفعل!

بكارد: سأعرف. سأعرف (يترك معصمها) تينا! تينا!

كتي: إنها لا تعرفه (وتمضي لحظة يقفان فيها، منتظرين ظهور تينا. ثم تظهر تينا ببطء عند الباب، وتدخل ... وقد بدت عليها مظاهر البراءة المفتعلة ... وإن بدا عليها أنها كانت واقفة تنصت ... ولا تنفك تتقدم حتى تقف بين الزوج وزوجته الصامتين.)

بكارد: من كان ياتي إلى هذا المنزل؟

تينا: هه! (فيما يلي يجري الانتقال برفق نحو التشكل).

كتي: أنت لا تعرفين. أليس كذلك يا تينا!

بكارد: اخرسي أيتها العاهرة ... ابكمي (متجهًا إلى تينا ثانيةً) أنت تعرفين وستتكلمين. أي رجل كان يأتي إلى هنا في غيبتي؟

تينا: (هزة متحمسة برأسها) لم أر أحدًا!

بكارد: (يقبض على كتفها ويهزها هزة صغيرة) بل رأيت. تكلمي ... من كان يأتي هنا! من الذي جاء هنا هذا الأسبوع الأخير! من الذي كان يأتي هنا وأنا متغيب في واشنطن؟

تينا: لا أحد ... لا أحد ... الطبيب فقط!

بكارد: لا. لا. لست أعني هذا الرجل ... أي رجل كان يأتي من ورائي؟

تينا: لم أر أحدً أبدًا غيره!

كتي: (تصيب عصفورين بحجر واحد). إنه غيور. لكنه لا يشك في الدكتور. (وهو الرجل الذي تحبه كتي) هاه ... هذا الذي قلته لك.

بكارد: (ينظر إليها كأنه يريد استخلاص السر منها. يقرر أن هذا لا أمل فيه. يدفع بها إلى الباب) (إلى الجحيم من هنا) (كتي تثبت لترى ماذا يكون من هذا كله. بكارد يخطو خطوة هنا وخطوة هناك. ثم يصيح فجأة إني سأطلقك! وهذا هو الذي سأفعله ... سأطلقك ولن تأخذي مني مليمًا واحدًا وهذا هو حكم القانون على فعلتك!

كتي: إنك لا تستطيع إقامة دليل على ذلك. ويجب أن تبرهن عليه أولاً.

بكارد: بل أستطيع إثباته. وسأستعين برجال البوليس السري ... إنهم سيقضون أثره ... وأتمنى أن يمسكوا بغندورك ولو مرة واحدة ... كما أتمنى أن أقبض على عنقه بأصابعي هذه ... ولسوف أفعل ...سأعرفه. وسأقتله. وسأقذف بك إلى الشارع كقطط الأزقة الضائعة!

كتي: ايه! أنت ستقذف بي إلى الشارع! حسن! خير لك أن تفكر مرتين قبل أن تقذف بي ... أما أنا فلن أحتاج إلى البوليس السري لإثبات ما ككنت تصنعه وراء ظهري!

بكارد: أنت لا تمسكين بشيء ضدي!

كتي: لا شيء أبدًا؟ وعلى هذا فأنت تريد السفر إلى واشنطن؟ أليس كذلك؟ تريد الذهاب لتقوم بدور كبير هنا ... وتقابل رئيس

الجمهورية لتشير عليه بما يجب أن يأتي وما يجب أن يدع. أنك تعتزم الاشتغال بالسياسة.. آه (يصبح صوتها حوشيًا) حسن.. فأنا أيضًا خبيرة بالشئون السياسية.. وخبيرة بكل مغامراتها الملتوية التي قمت بها- علم الله كم ضقت ذرعًا بموضوع طومسون- ونصبك على كلارك العجوز المسكين واختلاسك منه.. ثم فضيحتك الحالية مع جوردان وابتزازه حتى طرمت أنيابه! يا سلام عندما أبلغ عن مخازيك هذه.. فلسوف تفوح روائحك الكريهة.. وسيعرف الناس من أنت والشئون السياسية! هيه! ما شأنك أنت والشئون السياسية؟ أنك لا تقدر على الخوض في بحارها.. كما لا تقدر على الوصول إلى قاعة الرجال في آستور.

بكارد: أنت أيتها الأفعى! أنت أيتها الحية السامة الرقطاء! سأعرف كيف أمضي معك حتى آخر الشوط. لقد ارتبطت بحضور وليمة فرنكليف هذه.. ولكننا سنلتقي بعد ليلتنا هذه.. ولكني لن أذهب إلى هناك في صحبتك إلا إذا كان اجتماع فرنكليف هذا أكثر أهمية لي منك أنت. هذه الليلة أنا منصرف.. أفسحي الطريق. غدًا سأرسل من يأخذ ملابسي.. أما أنت فيمكنك الإقامة هنا وتسلم الأزهار من.. حبيب القلب! سنكون معًا إلى آخر الشوط.. إلى النهاية (ينطلق بكارد إلى غرفته ويشد خلفه بابها. الانتقال بلغ غايته).

لقد بدأ هذا المشهد "بالتهيج" وانتهى "بالغضب" وبينهما خطوات تبدأ من المرحلة الأولى حتى تنتهي بالمرحلة الأخيرة...

إن الجهل بالانتقال في الكتابة المسرحية يكاد يكون عيبًا عامًا بين المؤلفين العاديين الذين يؤلفون للمسرح في العالم كله، واعتقادهم بأنه لا يصح أن يأتي إلا

مطابقًا للحياة الواقعية. صحيح أن الانتقال يمكن أن يحصل في وقت قصير جدًا، وفي ذهن أحدى الشخصيات المسرحية، دون أن يفطن إلى ذلك صاحب الشخصية. إلا أنه موجود وإن لم يفطن إليه صاحب الشخصية، وعلى المؤلف أن يرينا أنه موجود في ذهن شخصيته. والميلو درامة والشخصيات غير الأصلية لا تعرف الانتقال الذي هو روح المسرحية الحقيقية وقوامها.

لقد ابتكر يوجين أونيل حيلا شتى كان ينقل بها أفكار شخصياته إلى جمهور المتفرجين.. إلا أن شيئًا منها لم يصب من النجاح ما أصابته تلك الطريقة البسيطة الانتقالية التي كان يستخدمها أبسن وغيره من كبار الكتاب.

ومسرحية تشيكوف ذات الفصل الواحد "الجلف" تلك المسرحية البديعة، تحتوي على انتقال لطيف ملموس. فقد استقر رأي بطلتها السيدة بوبوفا على أن تستمر في احتقارها لسميرنوف ما دامت قد احتقرته من أول الأمر:

سميرنوف: لقد آن الأوان للتخلص من ذلك الرأي الذي يقول بأن الرجال وحدهم هم الذين يجب أن تقابل إساءتهم بالإساءة.. (أما النساء فلا) يا للشيطان إذا أردت المساواة بالرجال في الحقوق.. فلتكن هذه المساواة. والآن.. سنطبق هذا المبدأ في ميدان المبارزة.

بوبوفا: بالمسدسات.. حسن جدًا.

سميرنوف: وهذه اللحظة.. الآن!

بوبوفا: هذه اللحظة. إن لزوجي المرحوم عددًا من المسدسات وسأحضرها هنا (تستدير لتنصرف لكنها تعود) يا له من سرور عظيم أني أقذف برصاصة في رأسك السميك! شيطان يأخذك! (تخرج)

سميرنوف: تالله لأجعلنها كالكتكوت الضعيف الذي لا حول له.. فأنا لست

طفلًا صغيرًا ولا جروًا مدللًا. وأنا لا أبالي بهذا الجنس اللطيف (هنا نلاحظ بدء حركة نحو الضعف)

لوقا: (الخادم) ناشدتك الله يا سيدي بحق الرسل والقديسين (يركع) وفقًا بالعجوز الطاعن في السن، الراكع أمامك، وتفضل فانصرف من هنا.. لقد أزعجتها حتى كدت تقتلها.. والآن تريد أن ترميمها بالرصاص.

سميرنوف: (لم يسمعه) إذا قبلت المبارزة.. فبها ونعمت.. هذه هي المساواة في الحقوق.. وتحرير المرأة.. وما إلى هذه الدعاوي. ولكن يا لها من امرأة (هنا يبدأ الانتقال الملموس) (يعيد كلامها مقلدًا) "شيطان يأخذك! يسعدني أن أقذف برصاصة في رأسك السميك" هه لله ما أحسن ما أحمر وجهها وتورد! .. وما أبهى ما تألق خداها! لقد قبلت التحدي! تالله إن هذه أول مرة أرى فيها هذا.

لوقا: يا سيدي خذ بعضك وانصرف، وسأصلي لله طول عمري من أجلك!.

سميرنوف: يا لها من امرأة! إن هذا هو الصنف الذي استطيع أن أفهمه. امرأة.. حقيقة.. لا هذا الصنف الكئيب الثقيل المتخثر (المرهوط).. بل الصنف المتأجج.. الديناميتي الصاروخي. آه لشد ما أنا آسف! لن أقتلها!

لوقا: (يبكي) يا سيدي العزيز.. يا مولاي الأجل.. أرجوك.. انصرف!

سميرنوف: بل أنا أحبها! أحبها من صميم القلب وسويداء الفؤاد.. وبالرغم من غمازات خديها، أحبها.. وأنا مستعد أن أتنازل عن ديني في سبيل هذا الحب.. بل أنا لم يعد في نفسي أي أثر للغضب.. لم أعد غضبان منها– يا للمرأة البديعة!

وهكذا يشتد الانتقال في آخر المشهد، إلا أنه لا يزال يفتقر إلى تلك البراعة التي نشهدها في مسرحية "بيت دمية" تلك التي يعتبر الانتقال جزء لا يتجزأ من المسرحية.

إنه إذا لم يكن ثمة انتقال لم يكن قط أن يكون هناك نماء أو تطور. وها هو ذات .أ. جاكسون يقول في كتابه: الجدل Dialectles

"أننا إذا نظرنا في هذا الكون من حيث الكيف لرأيناه يقدم لنا الدليل الذي يغنينا عن البيان على أنه لم يكن قط شيئًا واحدًا في لحظتين متتابعتين" ونحن إذا طبقنا هذا القول على موضوعنا هذا. أعني فن التأليف المسرحي– لوجدنا من البديهي الذي لا يحتاج إلى بيان أن المسرحية لا تكون شيئًا واحدًا في لحظتين متتابعتين بأي حال من الأحوال. وصاحب الشخصية الذي ينتقل من أحد الطرفين إلى الطرف المضاد، أي الذي ينتقل مثلًا من الإيمان إلى الكفر أو العكس، يجب ألا يتوقف عن الحركة إطلاقًا لكي يقطع تلك المسافة العظيمة في الوقت المحدد، وهو ساعتا التمثيل.

إن كل نسيج من أنسجة الجسم، وكل عضلة وكل عظمة.. تتلاشى ويحل غيرها محلها مرة كل سبع سنوات. ووضعنا في الحياة، ونظرتنا إليها، وآمالنا وأحلامنا فيها تتغير هي أيضًا على الدوام. وهذا التغير والتحول هو من الضآلة بحيث لا نكاد نلحظه أو نشعر بأنه يحدث في أجسامنا وعقولنا.

فهذا هو الانتقال.. وبالأحرى: التحول.. أننا لا نكون نفس ما كنا في لحظتين متتابعتين أبدًا".

والانتقال هو العنصر الذي يحفظ للرواية حركتها دون أ، تعيبها انكسارات أو وثبات أو ثغرات. والانتقال هو الذي يربط بين العناصر التي تبدو لنا كأنها لا يمكن أن ترتبط، كالصيف والشتاء مثلًا.. وكالحب والبغض..

إننا إذا عددنا: ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، كان عدنا منتظمًا ولا خلخلة فيه. أما إذا عددنا فقلنا: ١، ٢– ٥، ٦– ٩، ١٠ فهنا يكون الخلل. والصراع المسرحي الصاعد الكامل هو ما يتدرج بانتظام، وكما نعد من واحد إلى عشرة عدًا منتظمًا.. أما الصراع الواثب فهو صراع خاطئ وغير منتظم، كما في العد

من واحد إلى عشرة بصورة خاطئة. وليس في الحياة العادية شيء من ذلك الصراع الواثب. و "الوثب إلى النتيجة" لا يدل على وجود كسر في عملياتنا الذهنية فحسب، بل يدل على وجود اللهوجة والتسرع فيها كلها.

وإليك هذا المشهد الافتتاحي من مسرحية Stevedore[1] للكاتبين بيترز وسكلار. وهو مشهد قصير إلا أنه مع ذلك يشتمل على "وثبة" فحاول أن تجدها:

فلوري: أوهوه.. بل.. ماذا حدث لنا؟ لماذا كتب علينا أن نقاتل باستمرار؟ أننا لم نتعود هذا من قبل (تضع يدها على ذراعه)

بل: (ناثرًا ذراعها) أو.. ابعدي.. ابعدي

فلوري: أيها الخنزير (تأخذ في البكاء)

بل: أنكن جميعًا سواء أيها النسوة المتزوجات الساقطات. لا تعرفن أبدًا متى تهجرن أزواجكن.

فلوري: (تلطمه على وجهه) لا تخاطبني بمثل هذه اللهجة.

بل: حسن.. حسن جدًا.. هذا موضوع سرور لي.. ولكن.. لا تنسي أننا قد انتهينا الآن.. وأنا لا أريد أن أرى وجهك بعد اليوم ولا أريد أن تأتي إلى مكتبي بعد.. عودي إلى ذلك الزوج المغفل، ثم حاولي أن تحبيه ليحل من قلبك محلي.. أنه بلا شك يتشهى ذلك. (يستدير لكي ينصرف).

فلوري: بل انتظر لحظة يا بل.

---

[1] مسرحية ستفور Stevedoreللكاتبين المسرحيين الأمريكيين بول بيترز وجورج سكلار في ثلاثة فصول وظهرت سنة ١٩٣٤ وموضوعها هذا النضال الشنيع بين الزنوج في الولايات المتحدة ويعاونهم من يشغلونهم من البيض، ضد البيض. وشهرة المسرحية راجعة إلى تلك الخطة الإيجابية التي كان يتبعها الزنوج في نضالهم والدفاع عن مصالحهم

بل: اخرسي.. ولا تعودي إلى التحدث إلي في هذا الموضوع الذي لا يهمني.

فلوري: أن لدي أمرًا هامًا.. أريد أن أحدثك عن أمر هام يجب أن تعرفه الآن.. لقد كتبت تلك الخطابات إلى هيلين.. إن كان أمرها يهمك.. وليس هذا هو كل شيء.. أنني سوف أوقعك في ورطة لم تكن تخطر لك على بال.. وما عليك إلا أن تنظر لترى.. لسوف أذهب إلى هيلين لأصف لها الخنزير الذي هو موشكة أن تتزوج منه.. فأنت لا يمكنك أن تتخلص مني بهذه الصورة وتنفد بجلدك. وأنت إذ كنت قد صنعت هذا بنساء أخريات.. فقد أسأت التصرف هذه المرة يا حبوب! أنك لم تنته مني بعد.. أوه.. لا.. لا.. أنك لم تنته مني.. ولن تنتهي مهما حاولت.

بل: أيتها الملعونة (ينقض عليها فيقبض على رقبتها مهتاجًا. تلطمه وتصوت فيضربها بلا مبالاة). (تصوت بصورة أفظع وتسقط على الأرض. الأبواب تقرقع.. تسمع أصوات كثيرة. بل يهرب)

فودي: (من خارج المسرح) فلوري أأنت التي تصوتين؟ فلوري أين أنت؟

والآن عليك أن تعود إلى حيث قال بل: "أوه.. اخرسي" ثم اقرأ ما قالته فلوري.. أنها تصرح بأنها قد كتبت خطابات معينة إلى الفتاة التي يعتزم بل أن يتزوج منها. ونحن نتوقع أنه سوف يهتاج.. لكنها تستمر في حديثها الطويل نوعًا ما– ولا يعمل هو شيئًا. وهذا هو سكون.. والسطر الحيوي الهام الوحيد في حديث فلوري هو الجملة الأولى.. ومع أهميتها فأنها لم تحدث أي رد فعل.. أما الذي يستثير بل فهو أمر تافه بالغ التفاهة حتى ليعتبر رد الفعل الذي يحدثه صراعًا واثبًا.

إن المؤلفون يحسون بطريقة لا شعورية تلك الحاجة إلى الانتقال، لكنهك لعدم فهم هذا المبدأ يعكسون العملية. وهم لهذا يخطئون فيخلقون الصراعالساكن الذي يتلوه الصراع الواثب – وهذا.. من علامات الاضطراب في رسم

الشخصيات. فمن تحذير بل بقوله: " أوه..اخرسي". إلى آخر حديث فلوري، نلاحظ أن عمليات بل الذهنية عمليات صورية ولا معنى لها من ناحية اهتمام الجمهور. و لو أن فلوري قد بدأت حديثها بقولها:‹‹ أنك لا يمكنك أن تعاملني هذه المعاملة ثم تنفذ بجلدك›› لأمكن أن تتيح الفرصة لبل لكي يبدي شيئًا من رد فعل تقوم فيه بهجوم مضاد. و إذن لأمكنها متابعة قولها على النحو الآتي: ‹‹ و أنت إذا كنت قد صنعت هذا بنساء أخريات.. فقد أسأت التصرف هذه المرة يا حبوب›› و فراغ صبر بل، تهيجه ربما كان من الممكن أن يتسببا في أن تبادر فلوري فتقول: ‹‹ لسوف أذهب إلى هيلين لأصف لها الخنزير الذي هي موشكة أن تتزوج منه›› و تكون هذه هي فرصة بل لكي يهددها بالضرب إذا هي اقتربت من هيلين، و فرصة الهجوم الذي يجعلها تقول جملتها الهائلة: ‹‹ لقد كتبت تلك الخطابات إلى هيلين ..إذا كان هذا لا يهمك›› و بعد هذا كله يعطيها تلك ‹‹العلقة›› و هو غاضب ذلك الغضب الذي يمكن معرفه أسبابه كلها. و لو سار الأمر على هذا النحو لأمكننا ملاحقة الانتقال من ‹‹التهيج›› إلى ‹‹الغضب›› أما بهذه الصورة التي أثبتنا بها المشهد فأن أقوى جملة في الحوار كله تضيع في زوبعة هوجاء أضعفت من أثر تلك الجملة. لقد كان بل مضطرًا إلى الوقوف في مكانه و هو يحدق عينيه في فلوري– و هذا من السكون المعيب ثم إذا هو يشرع في القبض على رقبتها فجأة– و هذا من الوثب المعيب أيضًا – بعد جملة شاحبة غير منطقية. و الآن فلنقرأ هذا المشهد من رواية: الحفرة السوداء Blackpit للكاتب مولتز، و لنحاول أن نكتشف صراعًا واثبًا آخر، نتيجة الافتقار إلى الانتقال الجيد. و العيب هنا أبشع من العيب في المشهد السابق لأن الأساس هنا موضوع لسلوك الشخصية في المستقبل.

برسكوت: (أنه يريد هنا أن يتحول جو فيكون جسوسًا أو طعمًا لصيده).. و كل الذي أعرفه هو أنك إذا كنت تريد الحصول على أجرتك التي لا تستحقها فخير لك أن تحافظ على صداقتك مع الطباخ. أجل يا سيدي. أنك بالطبع قد لا

يهمك.. و لكني أقول لك أن امرأتي لن تجوع و ابني لن يذهب للعمل في المنجم .. حسن .. فكر في هذا الأمر يا ولدي (ثم يقف) أحسب أن هذا أمر شديد عليك، (ثم يهز كتفيه و يذهب نحو الباب) وأخبرني عندما يعود ابنك. وإذا حدث أي شيء غير رأيك يا بني، فأنا لا أظن أن الشغلة سيحل فيها أحد قبل الغد (يخرج . صمت)

أيولا : جو— (جو لا يجيب فتقف و تتجه نحوه ، ثم تضع يديها على ذراعه) جو .. آه .. لا يهمك .. لا تدع هذا يؤثر على صحتك .. لا حاجة بي إلى طبيب .. أنني لست خائفة (تشرع في البكاء) أنني لا أخاف يا جو .. (البكاء يغلبها على أمرها)

جو : (محاولا أن يتماسك) لا تبكي يا ايولا.. لا تبكي .. لا أريدك أن تبكي..

ايولا (وهي تمسح دموعها) لن أبكي يا جو .. لن أبكي .. (تجلس و قد ضمت يديها .. كل جسمها يرتجف— جو يتمشى في الغرفة— ثم ينظر إليها— ثم يتمشى ثانية).

جو : (يلتفت فجأة و يزعق) أتريدين مني أن أكون طعماً ؟ جاسوساً ؟.

ايولا : كلا .. لا أريد ذلك .. لا أريد.

جو : أتظنين أنني لا أريد عملًا .. لا أريد أن آكل— لا أريد لك طبيباً؟ أتظنين أنني أريد منك أن تلدي لي طفلًا .. و قد يموت ؟

ايولا : كلا يا جو .. كلا

جو: يا إلهي : ماذا عسى أن اصنع (صمت . يتمشي ثم يجلس و يشرع في الخبط على النضد بقبضة يده بقوة متزايدة .. و أخيرًا يلقى بيده بشدة. صمت مرة أخرى) أن الرجل يجب أن يكون رجلًا .. أن الرجل يجب أن يعيش كما يعيش الرجال .. يجب أن يأكل .. يجب أن تكون له امرأة . و أن يكون له بيت. (يقف

واثبًا) أن الإنسان لا يمكن أن يعيش في حجر كالحيوانات..

ماري: (تفتح باب الغرفة المجاورة و عليها آثار النعاس) إيه الموضوع .. أني أسمع زعيقًا..

جو : (وقد سيطر على نفسه) لا زعيق يا ماري. أخرجي. أنا نتحدث.

ماري : اذهبوا فناموا الآن

جو : سنذهب لننام

ماري : لا تشغل بالك. كل ما يكون فهو خير (مترددة) أني أصلي من أجلكما (تخرج .صمت)

جو : (بضحكة بسيطة) أنها تصلي لنا (يتوقف قليلًا). أن رئيس عمال الشركة هنا يا ايولا: أن الإنسان لا يساعده إلا نفسه .. هنا ولا أحد يستطيع أن يجعل توني يعيش بين وقود هذا المستوقد – في بطن الجبل .. (هامسًا) لا أحد يستطيع أن يجعل منك قاطعة فحم في منجم يا ايولا– أنك يجب أن تلتفعي دائما بشال (يتجه نحوها) لأنك حامل و يجب أن تخفي بطنك حتى لا تخجلي مما تحملين فيه من هذا الجنين، ابن قاطع الفحم– أنني لا أخجل من هذا. أنني أحب ابن قاطع الفحم هذا أتظنين أنه مستيقظ الآن (يضع أذنه على بطنها) لا .. أنه نائم . أنه يذهب إلى فراشه مبكراً. أنه يذهب حينما يسمع الصفارة (يهز كتفيه هزة بسيطة، ثم يمد كفيه ليداعب وجهها) أتحبينني يا ايولا؟

ايولا: جو .. ألا تستطيع أن تستغفله، هذا الرجل مستر برسكوت؟ – ألا تستطيع أن تأخذ الشغل .. ثم لا تقول له شيئاً ؟ (لحظة صمت . ثم يسحب جو يديه من فوق وجهها)

جو : (ببطء ، و في هدوء.. كأنه يقرر شيئاً يعرفه كلاهما) طبعا .. طبعا يا

ايولا .. يمكنني أن أستغفله .. و آخذ الشغل .. و لا أخبره بشيء.. و لا يهمني أحد .. ثقي من هذا

ايولا: (متأثرة) لن يعلم أحد .. لا ينبغي أن نخبرهم .. و لن يستمر هذا إلا وقتا قليلًا .. و يجب ألا تخبري توني

جو: (بنفس البطء) مؤكد مؤكد . أني أستغفله .. سآخذ الشغل و أحضر الطبيب، وأكسب بعض النقود .. و بعد قليل اتركهم و انصرف إلى حال سبيلي .. طبعا (يتوقف قليلًا– ثم يضع رأسه فوق صدرها .. ثم يقول لها و كأنه خائف، كأنما يحاول إقناعها) أن الرجل يجب أن يعيش كما يعيش الرجال يا ايولا : (يرفع رأسه و قد ازداد تصميمه) أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش في جحر كالحيوانات .

والآن لنعد إلى نهاية كلمة جو حيث يقول : ‹‹ أتحبينني يا أيولا ؟ ›› أن جوابها كان جوابًا إيجابيًا : بأن يستغفل مستر برسكوت. و لعلها كانت تفكر في ذلك طوال هذا الحديث كله، لكن الجمهور لم يكن يعرف هذا إلا حينما نطقت به . و حينما انصرف برسكوت إذا بها تخبر جو أنها لا تنتظر منه تضحية– و بعد صفحتين من ذلك الكلام إذا بها تنقض قرارها. و قد كان نقضها له عملًا صحيحًا ومشروعًا، إلا أننا يجب أن نعرف كيف حدث هذا التغيير.

إن جو يرتفع فوق هذه الوثبة الواضحة بوثبة أكبر منها –إنه يوافق على رأيها في الحال، ويكون القرار اتخذ بسرعة كبيرة حتى لا يمكن تصديقه. فهلا يعرف جو ماذا تكون نتيجة تلك الخطوة؟ وهلا يعلم أنه سوف يكون طريدًا على التحقيق، بل ربما فقد حياته أيضًا؟ أو هل كان يشعر أنه يستطيع أن يستغل كلاً من الشركة وأصدقائه؟ إننا لا ندري ما كان يجول بخاطره إزاء هذا كله، إننا لو استطعنا معرفة ما كان يدور في رأس جو– وأن نرى الذي كان يراه حينما يفكر في رؤساء الشغل وفي الملاحظين، وفي القوائم السوداء، وفي طرد العمال وفصلهم من العمل لو استطعنا

معرفة هذا لأمكن أن يكون الخراب الذي حل بجو أشد فجيعة مما كان بكثير.

فهذا الصراع الواثب، وهذا النقص في الانتقال، ختم على مصير الرواية. إننا لم نر في جو قط شخصية استكملت أبعادها الثلاثة. والمؤلف لم يتح له أبدًا فرصة يناضل فيها ويقف موقف الصراع، لقدد حدد مصير جو بدلاً من أن يدعه يشكله هو بنفسه.

لقد كان من الممكن أن يأتي قرار جو بعد كثير من التروي وإمعان الفكر أكثر مما رأينا، وبعد قدر من الصراع بين جو وبين ايولا أكثر بكثير مما رأينا كذلك. وبعد قدر من المماطلة أوفى .... وكان خيرًا لو حدث هذا في صراع صاعد متدرج منتظم.

ونعود إلى نورا ... لنجد أن الانتقال من اليأس إلى أن قررت هجر زوجها كان انتقالاً قصيرًا إلا أنه انتقال منطقي. وقد حاول مولتز الانتقال مرة أو مرتين، إلا أن علاجه له كان علاجًا سقيمًا وحينما يقول جو «إن الإنسان لا يساعده إلا نفسه» إنما كان صادرًا عن شعوره بعدم الرضا عن أن يكون طعمًا لأحد يتصيد به ما يريد. ثم نسمعه بعد أسطر قليلة من هذا يقول أنه لا يخجل ألا يكون لدى ايولا شال تستر به بطنها –فيفهم كل من الجمهور وايولا أنه لا يقبل الشغل– وإلا فلماذا اقترحت ايولا اقتراحها المضاد بأن يقبله ويستغفل رئيس الشغالين.

فهذا الوثب إلى الوراء ثم إلى الأمام بين النفي والإيجاب أخر نمو شخصية جو، وهو بهذا قد شوّه رسالة المسرحية وجعلها رسالة زائفة ونحن لا نشك في أن جو شخصية ضعيفة لم تكن قط واثقة مما تصنع، وإذا احتج المؤلف بأن هذا هو بالضبط ما جعله طعمًا لغيرهلأمكننا أن نحيله إلى الفصل الذي عقدناه في هذا الكتاب بعنوان «قوة الإرادة في الشخصية» .

سؤال: لقد علمتنا ان من الأهمية العظمى للمسرحية ان تتحرك ... ولكني أتساءل عما إذا كان يمكننا أن نرى كل دورة من دورات العجلة حينما تكون السيارة منطلقة في طريقها؟ كلا! والسبب في هذا أن ذلك لا يهمنا ما دامت السيارة ماضية في طريقها. والذي نعلمه أن عجلات السيارة تدور، لأننا نشعر بحركة السيارة.

جواب: إن السيارة قد تثب ثم تقف ثم تثب ثم تقفإلى ما لا نهاية ... صحيح أن السيارة في حركة مستمرة، ولكن مثل هذه الحركة قمينة بأن تنتزع منك الحياة في نصف ساعة. إن أي تبديل في سرعة السيارة هو شيء يمكن مقارنته بالانتقال في الرواية التمثيلية، لأنه انتقال بين سرعتين وكما تهزك السيارة غير المضبوطة وترجك فتتعبك جسمانيًا، فكذلك تصنع بك السلسلة من الصراعات الواثبة إذ تهز أعصابك وتتعبك من الناحية النفسية. لقد كان سؤالك سؤالاً لطيفًا هامًا: هل يمكن أن نلاحظ كل دورة من دورات العجلة؟ وهل حتم أن نسجل كل حركة من حركات الانتقال؟

والجواب على هذا هو: كلا ولا يمكن أن يكون غير ذلك. فانت إذا أعطيت إيحاءً بحركة في الانتقال وكان هذا الإيحاء يلقي ضوءًا على العملية الجارية في ذهن الشخصية فنحسب أن هذا يكفي ... والأمر يتوقف على مقدرة الكاتب المسرحي، وعلى مدى ما يستطيع من ضغط مادته في الانتقال ضغطًا ناجحًا، لكي يقوم –أو يوحي– بالحركة كلها.

١٠ - الأزمة، الذروة، القرار (أو الحل) النتيجة

في آلام الوضع توجد أزمة، وفي الولادة نفسها التي هي الذروة، والنتيجة، سواء كانت الحياة أو الموت هي القرار (بمعنى الحل).

وفي مسرحية «روميو وجولييت» يذهب روميو إلى دار خصومه من آل كبيولت، وقد قنع وجهه لكي يسترق نظرة من حبيبته روزالند. لكنه يرى هناك فتاة أخرى صغيرة، بارعة الجمال فتانة المحاسن حتى ليقع من فوره في غرامها (أزمة). وينزعج روميو حينما يكتشف أن جولييت، تلك الفتاة التي أسرت لبّه، هي وريثة آل كابيولت (ذروة) ألد أعداء عائلته. وحينما يكتشف تايبولت ابن أخي الليديكابيولت وجود روميو مندسًا بين المدعوين يحاول أن يقتله (قرار).

وفي الوقت نفسه تكتشف جولييت شخصية روميو فتشكو أحزانها إلى البدر ونجوم الليل. ويكون روميو الذي تملكه حب جولييت الذي لا يطاق قد عاد ليتزود منها بنظرة، فيسمعها وهي تناجي النجوم وتبثها شكواها (أزمة) ويلتقي الحبيبان فيقرران أن يتزوجا (ذروة)، وفي اليوم التالي يجتمعان في صومعة القس لورانس، أحد أصدقاء روميو، فيتزوجان بالفعل (قرار).

وفي كل فصل من فصول المسرحية نلاحظ تتابع الأزمات والذروات والقرارات تتابع الليل والنهار. فهلم فلننظر في هذا كله في رواية أخرى أن تهديد كروجستاد لنورا في رواية «بيت دمية» هو أزمة، وذلك حيث يقول لها: «اسمحي لي بأن أقول لك أنني إذا فقدت وظيفتي هذه المرة فستفقدين وظيفتك أنت أيضًا جزاء ما فقدت وظيفتي».

والذي يقصده كروجستاد هو أن يفضح سر نورا بوصفها مزورة إذا لم تقنع زوجها بعدم فصله من وظيفته بالبنك.

وهذا التهديد، مهما يكن القرار الذي يؤدي إليه، سيكون نقطة تحول في حياة نورا –أي أنه أزمة. فإذا استطاعت إقناع هالمر بالإبقاء على كروجستاد، فسيكون نجاحها في ذلك هو أعلى نقطة بلغتها الأحداث السابقة كلها، أي

ذروتها. أما إذا رفض هالمر الإبقاء على كروجستاد فسيكون رفضه ذروة أيضًا لهذا المشهد. واسمع إلى هالمر وهو يقول لنورا حينما كلمته في ذلك.

«إني أؤكد لك أنه من رابع المستحيلات أن أعمل معه. إنني بصراحة أشعر بالمرض يرتابني حينما تجمعني بأمثال هؤلاء الناس جامعة».

وبهذا التصريح الذي يرسله هالمر نكون قد وصلنا إلى أعلى نقطة في ذلك المشهد ... أي ذروته. إن هالمر مصمم على رأيه لا ينثني. إذن فسوف يذيع كروجستاد السر ويفتضح أمر نورا– وقد قرر هالمر أن المرأة التي تزور إمضاءات الناس لا تصلح لأن تكون أمًا. وفضلاً عن فضيحتها فإنها سوف تفقد هالمر الذي تحبه، كما تخسر أطفالها أيضًا ... فالقرار هنا في المشهد هو: الرعب.

وفي المشهد التالي نرى نورا وهي تعيد محاولتها مرة أخرى، إلاأن هالمر يرفض هذه المرة أيضًا ... ويستمر في صلابته الأولى. فتتهمه نورا بضيق الفهم فتجرحه تلك التهمة من فوره (أزمة) ويبدو هالمر وقد أصر على رأيه الآن وصمم عليه ... ونسمعه وهو يقول: «حسن جدًا– يجب أن أضع حدًا لهذا إذن».

ثم يدعو الخادمة ويعطيها خطابًا يحمل قرار فصل كروجستاد لتسجله بالبريد في الحال. وتذهب الخادمة بالفعل.

نورا: (مبهورة الأنفاس) تورفولد– ماذا في الخطاب؟

هالمر: فصل كروجستاد.

نورا: نادها .... نادها .... فالوقت لم يضع ... أوه تورفولد –أرجوك ... نادها من أجل خاطري ... من أجلك أنت من أجل أبنائنا. هل تسمع؟ تورفولد ... نادها ... إنك لا تدري ماذا يمكن أن يجلب علينا هذا الخطاب.

هالمر: نفذ السهم ... وانتهى الأمر..

فهذه ذروة –أما القرار– أي الحل الذي تنتهي إليه الأزمة– فهو استسلام نورا. فهذه الأزمة وتلك الذروة هما أزمة وذروة على مستوى أعلى مما شهدنا في الحالة الأولى. فلقد كان هالمر من قبل يهدد فقط، أما الآن فقد أنفذ تهديده، وفصل كروجستاد.

وإليك المنظر الذي يتبع ذلك، حيث الأزمة والذروة والقرار تبدو مرة ثانية على مستوى أعلى من كل ما فات. ولنلاحظ أيضًا ذلك الانتقال الكامل بين الأزمة الأخيرة والأزمة التي تليها.

فهذا كروجستاد يأتي متلصصًا من المطبخ. لقد تسلم خطاب فصله. وهالمر في الغرفة الأخرى ونورا في منتهى الرعب مخافة أن يرى زوجها ذلك الرجل هنا. وهي لذلك تحكم رتاج الباب وتطلب من كروجستاد أن يتكلم بصوت منخفض ... «فزوجي هنا».

كروجستاد: لا شأن لي بذلك.

نورا: ماذا تريد مني؟

كروجستاد: تفسيرًا لشيء ما.

نورا: أسرع إذن، ما هو؟

كروجستاد: لعلك تعلمين أنني تسلمت خطاب فصلي من البنك.

نورا: لم أستطع أن أمنع هذا يا مستر كروجستاد ... لقد حاولت كثيرًا، ودافعت عنك كثيرًا لكنني لم أفز بطائل.

كروجستاد: فزوجك يحبك بهذا القدر القليل إذن، إنه يعرف مدى ما أستطيع أن أعرضك به للفضيحة ... ومع هذا يجرؤ..

نورا: وكيف تستطيع أن تحكم بأن لديه أي علم عن هذا الموضوع؟

كروجستاد: أنا لا أفرض هذا أبدًا ... وإلا لما وجد عزيزنا تورفولد هالمر كل هذه الشجاعة لكي...

نورا: مستر كروجستاد ... قليلاً من الاحترام لزوجي من فضلك.

كروجستاد: مؤكد مؤكد ... كل الاحترام الذي هو له أهل ... ولكن ما دمت قد احتفظت لنفسك بسر موضوعنا وأخفيته عنه، فأجرؤ على القول بأن لديك اليوم فكرة أوضح عما فعلت، عما كنت تظنين بالأمس.

نورا: أكثر مما استطعت أن تعلمني.

كروجستاد: طبعًا ... جهد المقل من رجل قانون رديء مثلي.

نورا: قل لي ماذا تريد مني؟

كروجستاد: فقط أن أطمئن على صحتك يا مسز هالمر. لقد ظللت أفكر فيك طول النهار. إن مجرد صراف ... كاتب ... جورنالجي ... مجرد مخلوق ... رجل مثلي ... حتى لو لم يكن عنده إلا بقية مما نسميه شعورًا ... هيه ... وتعرفين الباقي.

نورا: إذن فبرهن على هذا ... فكر في أطفالي.

كروجستاد: وهل فكرتما ... أنت وزوجك في أطفالي؟ ولكن لا علينا من ذلك. إنما أردت فقط أن أقول لك أنك لا حاجة منك إلى أخذ هذا الموضوع مأخذ الجد ... وأهم من كل شيء أنه لن يكون ثمة اتهام لك من ناحيتي.

نورا: كلا ... لن يكون هذا ... ولقد كنت واثقة من ذلك.

كروجستاد: إن الأمر كله يمكن تسويته حبيًا. وليس ثمة داعٍ لأن يعرف أي إنسان شيئًا عنه ... وسيبقى سرًا بيننا نحن الثلاثة.

نورا: بل يجب ألا يعرف زوجي شيئًا عن هذا الموضوع.

كروجستاد: وكيف يمكنك أن تمنعي هذا؟ أأفهم من هذا أن في وسعك دفع باقي المستحق؟

نورا: كلا ... ليس في الوقت الحاضر.

كروجستاد: أو ربما تكون عندك وسيلة أخرى للحصول على المال سريعًا؟

نورا: ليس ثمة وسيلة أفكر في الاستفادة منها.

كروجستاد: حسن ... وعلى كل ... فلن تتيسر أية وسيلة يمكنك الانتفاع بها الآن. ولو أنك وفقت، وفي يدك أي مال تستطيعين الحصول عليه لما خليت سبيلك!

نورا: قل لي ما هو الغرض الذي ترمي إليه؟

كروجستاد: لن أفعل شيئًا أكثر من الاحتفاظ بالوثيقة ... ستظل في قبضة يدي ... ولن يطلع عليها أي مخلوق لا شأن له بموضوعنا، ولهذا فنصيحتي ... إذا كان تفكيرك فيها قد انتهى بك إلى أي قرار يائس أن ...

نورا: بل لقد كان هذا بالفعل.

كروجستاد: إذا كنت مثلاً قد دار في خلدك أن تهربي من بيتك ...؟

نورا: فكرت في هذا فعلًا.

كروجستاد: أو ربما فكرت في شيء أشنع من هذا كله!

نورا: وكيف استطعت أن تعرف ذلك ...؟

كروجستاد: أقول أن نصيحتي أن تطردي هذه الفكرة من رأسك!

نورا: إني أسألك كيف استطعت معرفة أنني فكرت في ... ذلك!

كروجستاد: إن معظمنا يفكر في ذلك أول ما يفكر إذا وقع في مثل هذا المكروه ... وقد حدث لي هذا أنا نفسي– لكني لم أجد من نفسي الشجاعة على تنفيذه.

نورا: (متخاذلة) ولا أنا أيضًا.

كروجستاد: (في صوت الذي أتاه الفرج) كلا ... هذه هي المشكلة .. أليس كذلك؟ –أنك أنت لم تجدي الشجاعة أيضًا.

نورا: كلا ... لم أجد ... لم أجد.

كروجستاد: وفضلاً عن هذا ... فإن تنفيذك لتلك الفكرة يكون ضربًا من الحماقة الشديدة –وما دامت العاصفة الأولى التي ثارت في منزلكم قد انتهت– فإن في جيبي خطابًا لزوجك (وهنا تبدأ الأزمة).

نورا: تخبره عن كل شيء!

كروجستاد: وفي رفق أقصى ما يكون الرفق.

نورا: (مسرعة) إنه يجب ألا يطلع على هذا الخطاب. مزقه. سأبحث عن طريقة أحصل بها على النقود.

كروجستاد: معذرة مسز هالمر ... أذكر أنني أخبرتك منذ لحظة..

نورا: إنني لا أتحدث عما أنا مدينة به لك ... قل أي مبلغ تعتزم أن تطالب به زوجي لأحصل لك عليه أنا.

كروجستاد: إني لا أطالب زوجك بمليم واحد.

نورا: فماذا تريد إذن؟

كروجستاد: سأقول لك ... إن ما أريده هو أن أعيد إلى نفسي اعتبارها وأرد عليها كرامتها يا مسز هالمر. أريد أن أسير قدمًا في سبيل الترقي، ويجب على زوجك أن يساعدني في هذا. إنني في المدة الماضية التي تبلغ عامًا ونصف العام لم يحدث مني ما يخل بالشرف ... وفي طوال هذه المدةكنت أناضل في ظروف حرجة كلها عقبات وحوائل. وكنت مع ذلك راضيًا قانعًا بأن أشق فيها سبيلي خطوة فخطوة ... والآن ... هأنذا قد فصلت وألقي بي إلى عرض الطريق. ولن يقنعني، وقد حدث ذلك ان أنال عين الرضا ثانية وأرد إلى وظيفتي ... لقد قلت لك أنني أريد أن أسير قدمًا في سبيل الترقي ... ولابد من عودتي إلى البنك، وفي وظيفة أرقى وفي وسع زوجك أن يفسح لي مكانًا.

نورا: وهذا هو ما لن يفعله.

كروجستاد: بل سيفعله ولن يجرؤ على المعارضة. وبمجرد عودتي إلى البنك مرة ثانية سوف ترين ... إنه لن يمضي عام واحد حتى أكون ساعده الأيمن ... إن الذي سوف يدير البنك سيكون نلز كروجستاد وليس تورفولد هالمر (أزمة. أنهما يسيران الآن نحو ذروة).

نورا: وهذا شيء لن تراه بعينيك أبدًا.

كروجستاد: أتقصدين أنك سوف ....؟

نورا: لقد أصبح لدي من الشجاعة لهذا الأمر ما فيه الكفاية الآن.

كروجستاد: أوه ... إنك لا تستطيعين تخويفي ... إن سيدة لطيفة ... "تلفانة" مثلك...

نورا: سترى .... سترى.

كروجستاد: تحت الجليد ... ربما؟ هه! في أعماق الماء المظلمة المثلوجة ... فإذا جاء الربيع ... تطفو الجثة إلى السطح ... ألا ما أبشعه منظرًا يخلع القلوب حين ينتثر شعرك هذا حول الرأس– (وأنت طافية فوق الماء!).

نورا: إنك لن تستطيع تخويفي.

كروجستاد: ولن تستطيعي تخويفي أنتي أيضًا. إن الناس لا يتصرفون على هذا النحو يا مسز هالمر. وفضلاً عن ذلك ... فأي فائدة في أن يصنعوا ذلك؟ إنه سيكون في قبضة يدي سواء نفذت أنت هذا أو لم تنفذيه.

نورا: فيما بعد ... حينما لا أكون أنا في هذا الوجود.

كروجستاد: وهل نسيت أنني أنا الذي أقبض على زمام سمعتك؟ (تقف نورا دون أن تنبس ناظرة إليه) لا بأس ... لقد أنذرتك محذرًا ... لا تقدمي على شيء تسوقك إليه الحماقة أو يدفعك إليه البله. وحينما يتسلم هالمر خطابي ... أكون في انتظار خطاب منه ... ولا تنسي أرجوك أنه هو زوجك. الذي قذف بي في مثل تلك المآزق من جديد ... ولن أنسى له ذلك أبدًا ... وداعًا ... مسز هالمر (يخرج من باب الصالة).

نورا: (تذهب إلى باب الصالة وتفتحه ثم تنصت قليلاً) إنه ذاهب إنه لم يضع الخطاب في صندوق الخطابات ... أوه ... كلا ... هذا مستحيل (تفتح الباب ببطء) ما هذا؟ إنه واقف في الخارج. إنه لم ينزل على الدرج بعد. ترى ... أهو متردد؟ هل يمكن أن يكون؟ (وهنا يسمع صوت الخطاب وهو يسقط في الصندوق

... وبعد هذا يسمع وقع أقدام كروجستاد حتى تتلاشى في الدور الأرضي. نورا ترسل صيحة مذعورة مكتومة، وتعود فتخترق الغرفة وثبًا لتقف عند النضد بجوار الكنبة وتمضي على هذا). (ذروة)

نورا: في صندوق الخطابات (تخترق الغرفة حتى تكون عند باب "الصالة") إنه موجود هناك الآن ... اه يا تورفولد ... يا تورفولد ... إنه لا أمل لدينا الآن (قرار. استسلام– ولكن لن يكون ثمة استسلام تام طالما كان في نورا بقية من حياة، فإنها ستحاول مرة ثانية).

لقد جاءت اللحظة الحاسمة في الذروة عندما أسقط كروجستاد الخطاب في الصندوق. والموت ذروة. وما قبل الموت أزمة عندما يكون ثمة أمل –مهما كان ضئيلاً. وبين هذين القطبين يكون الانتقال. والتحول إلى حالة أردأ في صحة المريض، أو التحسن في صحته يملأ الفراغ الذي يقع بينهما.

وإذا أردت أن تصور كيف يحرق الإنسان نفسه حتى يلفظ آخر أنفاسه وهو مستقر في فراشه بسبب إهماله، فصوره أولاً وهو يدخن، ثم وهو قد نام في أثناء ذلك، ثم والسيجارة تشعل إحدى الستائر، وتكون عند هذه اللحظة قد وصلت إلى أزمة. فلماذا؟ لأن الرجل المهمل قد يستيقظ ويطفئ النار، أو أن أحدًا غيره قد يشم رائحة المادة المشتعلة فيحضر ويطفئ النار. فإذا لم يحدث هذا أو ذاك فسيحترق الرجل ويموت ... وهذا كله قد لا يستغرق دقائق في تلك الحالة، ولكن الأزمة قد تطول أكثر من ذلك.

فالأزمة: هي وجود أشياء في حالة يوشك أن يحل بها وهي فيها تغير لا مفر منه بطريقة ما من الطرق. والآن فلنبحث الأسباب التي تحدث الأزمة والذروة .... وسيكون مبدؤنا في ذلك مسرحية «بيت دمية» تلك المسرحية التي أصبح القارئ يعرفها معرفة جيدة. لقد كانت المقدمة المنطقية للرواية متضمنة ذروتها. ولعلك

تذكر أن مقدمة بيت دمية هي:

«عدم المساواة في الزواج مجلبة للتعاسة»

ولقد كان المؤلف منذ أول الرواية يعرف خاتمتها، ولهذا فقد استطاع عن وعي وإدراك أن يختار الشخصيات التي تحقق تلك المقدمة. وقد عالجنا عقدة هذه المسرحية في الفصل الذي عنوانه: «شخصيات تضع عقد مسرحياتها بنفسها». وقد وضحنا كيف اضطرت نورا تحت عبء الضرورة إلى تزوير إمضاء والدها وإلى الاقتراض من كروجستاد لكي تنقذ حياة هالمر. ولو أن كروجستاد كان يحترف صناعة التسليف، أي إقراض المال فقط، لكان يمكن أن تفقد الدراما تلك الجذوة التي أمدتها بكل حرارتها. ولكن الذي رأيناه في الرواية هو أن كروجستاد كان شخصًا مخيبًا، قامت في طريق حياته بعض العثرات. لقد حدث أن زور إمضاء من قبل كما صنعت نورا لكي ينقذ حياة عائلته وهناءتها. وقد أمكن كتمان أنفاس هذا الموضوع على كل حال، إلا أن كروجستاد وسم بميسم السمعة السيئة التي لا تسر مع ذاك. ومن ثمة أصبح شخصًا تحوم حوله الشبهات. إلا أنه لم يكن يبذل كل ما في وسعه لكي ينقي سمعته ويزيل القذى عن اسمه من أجل عائلته. وقد كان معنى اشتغاله بالبنك رد الاعتبار المفقود والاحترام المسلوب في أعين المجتمع.

فهكذا كان شأن كروجستاد حينما ذهبت إليه نورا تقترض منه النقود. لقد كان يقرض الناس جميعًا ... ولم يكن ثمة ما يمنعه من إقراضها. وقد كان هالمر زميله في الدرس، ومع ذلك لم يكن بينهما كبير محبة ولا وداد، بل على العكس، لقد كان هالمر شديد الصد والإعراض عن كروجستاد، كما كان يخزى من الاتصال به. ولعل أكبر أسباب ذلك هو حادث التزوير المزعوم. ومن ثمة فقد وجد كروجستاد شيئًا من حلاوة الثأر أن يرى زوجة هالمر، هذا الرجل المتحنبل الكبير الاعتداد بنفسه تقع في نفس الورطة التي وقع فيها من قبل. فلما أصبح هالمر مديرًا للبنك فصل كروجستاد من وظيفته فيه، وكان السبب الأكبر لفصله إياه هو

مجرد المبدأ، وإن تأثر في هذا أيضًا باجتراء نورا، أو أي شخص آخر، على التشكك في سلامة تصرفاته، أو إمكان التأثير عليه فيها. ومن هنا كان كروجستاد مستشارًا وفي موقف المهتاج المطالب بثأره. ومن هنا أيضًا كان يطالب بما هو أكثر من المال. لقد أراد إما ان يحقر هالمر وإما أن يدمره ويقضي عليه، ثم يرقى هو إلى الذروة من بعده ... لقد حصل على السلاح الذي يحقق له تلك الآمال ولسوف يستعمله.

وهكذا نلاحظ أن وحدة الأضداد كاملة وعلى أتمها في تلك الحالة، فها هي ذي نورا قد ألمت إلمامًا تامًا بسوء فعلتها، وهي مع ذلك قد اشتد بها ذعرها حتى لا تستطيع إخبار زوجها بما فعلت، لأنها تعرف سلفًا رأى هالمر في أمثال هذه الثغرات الأخلاقية الخطيرة. ومن ناحية أخرى ترى كروجستاد هذا الرجل الذي أصبح يرى كرامة أسرته وبالأحرى كرامة أبنائه، معرضة للخطر من جديد بسبب فصله من العمل فضلاً عما لحقه هو من مهانة وتحقير لهذا السبب نفسه .... إنها ترى كروجستاد هذا مستعدًا لخوض تلك المعركة وخوضها في نهايتها ... ولو استدعى الأمر أن يقضي على أحد الخصمين في حلبتها.

وهذا صراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو بالمساومة ... لقد عرضت نورا أن تدفع من المال كل ما يطلبه كروجستاد، لكن كروجستاد الآن رجل مستثار محنق، ولن يشفى حنقه هذا أي مبلغ من المال مهما كان كبيرًا. إنه يصر على أن يزكي نفسه ويثأر لها ... لقد أراد هالمر أن يسحقه ويقضي عليه، ولهذا فهو سوف يسحق هالمر ويقضي عليه.

فهذا القيد غير القابل للكسر، والذي يربط بين الأطراف المتخاصمة كفيل بتأمين الصراع والأزمة والذروة. فالأزمة كانت شيئًا فطريًا وملازمًا منذ أول الرواية، وقد زادها ثباتًا وتأكيدًا اختيار هذه الشخصيات الخاصة الممتازة – بالرغم من هذا – فإن الذروة كان يمكن أن تضيع ويقضي عليها لو ضعفت إحدى هذه

الشخصيات لسبب أو لآخر. فلو أن حب هالمر لنورا كان أعظم من تقديره للمسئوليات لكان من الممكن أن يستجيب لوساطتها لكروجستاد وتوسلها من أجله، وكان يحتفظ من ثمة بوظيفته في البنك. ولكن هالمر هو هالمر ... وهو يصدر في جميع أفعاله وفقًا لفطرته التي فطره الله عليها.

وقد كانت الأزمة والذروة تتلوها أزمات وذروات كما رأينا، وكانت الأزمة والذروة اللاحقتانأقوى وأعلى مستوى دائمًا من الأزمة والذروة السالفتين.

ونلاحظ أن كل مشهد من مشاهد الرواية يتضمن عرض فكرته الأساسية، أعني مقدمته المنطقية وشرحها. وعرض شخصياته وما فيه من صراع وانتقال وأزمة وذروة ونتيجة، وشرح هذا كله وتفسيره. وهذا إجراء بديع يجب عليك أن تكرره مرات عدة، وبقدر ما تستطيع إلى تكراره من سبيل. وبعدد مشاهدك في الرواية التي تكتبها، وأن يكون هذا التكرار على مستوى متصاعد كما رأيت ... (أن تكون كل أزمة وذروة في كل مشهد من المشاهد أقوى من الأزمات والذروات السابقة).

***

ولنستعرض الآن المشهد الأول من مسرحية "أشباح" لنرى هل هذه هي الحالة في تلك الرواية أيضًا.

بعد أن يرتفع الستار نجد أنجستراند واقفًا بالقرب من باب الحديقة، وقد وقفت رجينا تسد عليه طريقه.

رجينا: (بصوت هامس) ماذا تريد؟ ابق حيث أنت ... إن المطر يتساقط منك.

أنجستراند: ومال المطر؟ إنه نعمة الله يا ابنت.

رجينا: بل ... إنه مطر الشيطان ... فهذا هو.

فهذه الأسطر الثلاثة الأولى تلقي في روعنا على الفور أن ثمة خصومة بين هذين الشخصين ... وكل سطر تال يزيدنا معرفة بما بينهما من علاقة، كما يزيدنا معرفة بكيانهما المادي (الجسماني) والاجتماعي والنفسي (الإبعاد أو المقومات الثلاثة للشخصية المسرحية). أننا نعلم مما نرى ونسمع أن رجينا فتاة سليمة البنية جميلة المنظر، بينما أنجستراند رجل أعرج ميال إلى المبالغة محب للشراب. كما نعلم أنه قد كانت له حيل وتدبيرات كثيرة لتحسين أحواله المعاشية ... إلا أنها باءت بالفشل، ونعلم أيضًا أن هذا يسعى وراءه دائمًا هو أن ينشئ محلاً أو بيتًا صغيرًا يأوي إليه البحارة، وتقوم رجينا بالعمل معه فيه بإغواء نزلائه وإغرائهم بالدفع إذا قبضوا أيديهم إرضاء لها وإكرامًا لسواد عينيها. ونعلم أيضًا أن أنجستراند كان رجلاً سريع الغضب بصورة كانت من أهم أسباب وفاة زوجته. ثم نعلم أكثر من هذا أن رجينا تهذبت وارتقت بخدمتها في كنف آل ألفنج، وأن بينها وبين الفتى أوزوالد، الابن الوحيدلتلك الأسرة علاقة من العلاقات. وأن المفروض أنها سوف تقوم بالتعليم في ملجأ اليتامى الذي كان يشتغل أنجستراند في إنشائه.

ففي هذه الصفحات الخمس الأولى يستطيع الإنسان أن يتبين هذا التناسق التام والربط بين العناصر التي قدمناها، ففكرة أنجستراند –أي مقدمته المنطقية أو غرضه الأساسي هي أن يعود إلى بلده ومعه رجينا، بصرف النظر عما ينشأ عن هذا العمل من النتائج. أما فكرة رجينا فهي أن تبقى. والدافع لأنجستراند هو أن يستخدمها في عمله ... وأما الدافع لها هي فهو أن تتزوج من أوزوالد. ونحن نلم بالشخصيات ونعرفها (وهذا هو العرض) عن طريق الصراع ومن خلاله. وكل كلمة تنطق بها شخصية من الشخصيات تلقي ضوءًا على سمات هذه الشخصية والعلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى. وأول سطر في المشهد يبدأ الصراع الذي لا ينتهي بفوز رجينا.

والانتقال كامل وتام في الصراع الصغير الناشب بين رغبة رجينا في البقاء وبين تصميم أنجستراند على وجوب رحيلها معه.وتستطيع أن تنعم النظر في تلك الأسطر التي تبدأ منذ استهلال المشهد إلى أن يبوح أنجستراند للفتاة برغبته في اصطابها معه إلى بلده ... ثم تتبع الحركة بعد هذا إلى أن تسخط رجينا، وعليك أن تلقي بالك إلى تلك الشتائم التي كان يوجهها إليها ... ثم استمر بعد ذلك إلى أن يكشف لها عن خطته التي ينتوي بها إنشاء «مطعم للطبقة الراقية» ومن ثمة إلى تلك النقطة التي ينصح لها فيها بابتزاز الأموال من البحارة كما كانت أمها تصنع من قبل ... ولا يكاد يشير عليها بذلك حتى تقع الأزمة مباشرة ... ثم سرعان ما تأتي الذروة بعد هذا..

رجينا: (متقدمة نحوه) اخرج.

أنجستراند: (متقهقرًا إلى الوراء) حيلك حيلك. أظن أنك لن تضربيني.

رجينا: بل سأضربك إذا تكلمت هكذا عن والدتي ... اخرج، قلت لك (وتدفع به إلى باب الحديقة)

وهكذا تكون الذروة قد تمت بصورة طبيعية. ويكون القرار قد وضح قبل انصراف أنجستراند. إنه يذكرها بانها ابنته، وفقًا لما هو ثابت في السجلات، مضمنًا كلامه أن في وسعه إجبارها على السفر معه ... وهنا تتجلى مرة أخرى جميع العناصر التي كنا نبحثها من قبل.

ثم يلي المشهد الثاني، بين ماندرز ورجينا المشهد الأول مباشرةً، ويشتمل هو أيضًا على جميع ما هو ضروري وغني عنه. ويبلغ المشهد ذروته حينما تقدم رجينا نفسها إلى ماندرز، وحينما يقول ماندرز، هذاالرجل البائس المتهيب: "لعلك تتعطفين وتخبرين مسز ألفنج بأنني هنا"

وفي وسعك أن تكتشف ذروات واضحة كل الوضوح في كثير جداً من

مشاهد "أشباح" من أولها إلى آخرها.

أن الطبيعة تعمل بطريقة منطقية، وهي لا تلجأ إلى الطفرة – أعني الوثوب على الإطلاق، ونحن نلاحظ أن جميع الشخصيات المسرحية التي يلعب كل منها دوره في مسرح الطبيعة مسرحيات منسقة أبدع تنسيق وأكمله، كما نلاحظ أن وحدة الأضداد مرتبطة ببعضها بروابط حديدية، وأن الأزمات والذروات تأتي في أمواج متتابعة.

إن الجسم الإنساني يعج بجيوش من البكتريا التي تمنعها جيوش من الكريات البيضاء من إلحاق الضرر بهذا الجسم، والجسم السليم المعافى هو ميدان لعدد كبير من الأزمات والذروات، أما إذا انخفضت مقاومة الجسم وتضاءل عدد الكريات البيضاء، تضاعفت جيوش البكتريا بصورة تنذر بالخطر وأشعرت الإنسان بضررها المحيق المحدق، ومن ثمة لا ينقطع الصراع بين الجراثيم وبين هذه الكريات البيضاء المدافعة وتأتي الأزمة حينما تتقهقر القوات المدافعة تقهقراً تاماً ... وهنا يبدو الجسم وقد تحدد مصيره .. وهذا هو الشأن في الرواية التمثيلية أيضاً، حيث نجد أن المشكلة العظمى هي نفس المشكلة القائمة في الجسم .. أعني: هل يقضي على بطل المسرحية الأول (الجسم) أولاً يقضي عليه، وأن الكريات البيضاء، وأن أصابها الضعف والوهن تقوم بشوط دفاعي، بينما يشعر الجسم عن ساعده لمعركة نهائية حاسمة، وهنا تسرع أقوى الكريات البيضاء وأضرارها وأفظعها فتكاً بجراثيم الأمراض فتقذف بنفسها في المعركة – معركة الحمى، أن البكتريا هي التي خلقت هذه الحمى، وهي الآن تقيم الجسم وتقعده، وهذه الأزمة الأخيرة قد أدت إلى الذروةالتي يكون الجسم فيها راغباً في الموت وهو يحارب .. فإذا هو مات بالفعل وصلنا إلى النتيجة – أي الدفن، أما إذا شفي الجسم وصلنا إلى النتيجة أيضاً – وهي في هذه الحالة– الشفاء.

وهذا رجل يسرق، فهذا صراع، والبوليس والناس يقصون أثره .. فهذا صراع

صاعد، ويتم القبض عليه –فهذه أزمة، وتدينه المحكمة وتحكم عليه– وهذه هي الذروة، ثم ينقلونه بعد هذا إلى السجن، وتلك هي النتيجة.

ومما يجب ملاحظته أن عبارة: "رجل يسرق" هي ذروة في ذاتها، كما هو الشأن في كلمة "تواد أو تحابب" وكلمة "تصور" والذؤوة الصغرى نفسها ممكن أن تؤدي إلى الذروة الكبرى في مسرحية أو في حياة إنسان ..

إنه ليس ثمة بداية ولا نهاية، وكل شيء في الطبيعة يسير ويسير، وهذا هو الشأن في الرواية التمثيلية، فالاستهلال ليس هو أول صراع، لكنه وسط لصراع آخر، وإذا اتخذ صاحب الشخصية قراراً كان معنى ذلك أنه يسير نحو ذروة داخلية، أنه يفعل بانياً على قراره، بادئاً بصراع صاعد يتغير وهو يمضي قدماً، وفي أثناء تبدله هذا يكون أزمة ثم ذروة .. وهكذا دواليك.

إننا على يقين تام من أن الكون متجانس في تكوينه، فالشمس والنجوم .. والشموس الأخرى التي تبعد عنا بلايين الأميال، مركبة من نفس العناصر التي تتكون منها أراضينا، والعناصر الأثنان والتسعون الموجودة في كوكبنا الأرضي الضئيل الحجم يمكن أن نعثر بها في ضوء الأشعة التي تقطع ثلاثو آلاف سنة ضوئية حتى تصل إلينا، والإنسان نفسه يشتمل على هذه العناصر نفسها، بل هذا هو الشأن في البروتوزون – وكل شيء آخر في الطبيعة.

والفرق بين نجم ونجم هو نفس الفرق بين: إنسان وإنسان، وذلك كالسن وكمية الضوء والحرارة وما إلى هذا وذاك، ومقدار ما في كل من تلك العناصر المختلفة، ومعرفتنا بأحد النجوم يجعلنا على علم بسائر النجوم الأخرى، وتستطيع أن تحلل قطرة واحدة من ماء أحد البحار لتعرف ما تتركب منه مياه المحيطات كلها.

وينطبق هذا المبدأ نفسه على الكائنات البشرية أيضاً –وعلى المسرحية كذلك، فأقصر المشاهد تشتمل على كل العناصر التي تتركب منها المسرحية

الكاملة الطويلة ذات الفصول الثلاثة، إن له مقدمته المنطقية الخاصة به والتي تتجلى في الصراع القائم بين الشخصيات، والصراع ينمو خلال الانتقال من أزمة إلى ذروة، والأزمة والذروة هما شيئان موقوتان في التمثيلية طالما العرض مستمر.

ولنعد إلى التساؤل مرة أخرى عما هي الأزمة؟ ولنردد الإجابة نفسها: "إنها نقطة تحول، وهي أيضاً حالة تكون فيها الأشياء مشرفة على تغيير حاسم نحة هذه الجهة أو تلك".

ففي "بيت دمية" تحدث الأزمة الرئيسية حينما يجد هالمر خطاب كروجستاد ويقف منه على الحقيقة، فماذا سوف يفعل يا ترى؟ هل يساعد نورا ويمدها بالمعونة في ورطتها؟ هل سيفهم الباعث لها على ما فعلت؟ أو لا يستطيع فكاكاً من فطرته التي فطره الله عليها فيتهمها؟ لسنا ندري، ونحن وإن عرفنا جبلة هالمر وميوله في مثل هذه المواقف، فنحن نعرف أيضاً أنه يحب نورا حباً جماً، فعدم يقيننا هذا هو الذي سيكون الأزمة.

والذروة –أو النقطة العليا، تأتي حينما ينفجر هالمر في غضبه ولا يملك السيطرة على نفسه، وذلك بدلاً من أن يحاول فهم ما جرى، أما النتيجة فهي ما استقر عليه رأي نورا من هجر هالمر.

والقرارات – أو الحلول في مسرحيات هاملت وماكبث وعطيل قرارات قصيرة، ولا يكاد القرار يتبين، وذلك بالعقاب يحل بالمجرم، والوعد بأن تسود العدالة في المستقبل حتى ينزل ستار الختام، وفي "بيت دمية" يحتل القرار أحسن شطري الفصل الأخير، أما ما هو أحسن شطري هذا الفصل، فلا يمكن الانتهاء إلى قاعدة معينة حول تلك النقطة إذا استطاع الكاتب المسرحي المحافظة على الصراع في روايته كما فعل أبسن في "بيت دمية".

الباب الرابع

عموميات

١ - المشهد الإجباري

توفى أخيراً أحد العلماء الذين كان لهم جهد مشكور في التراث العلمي للعالم، وسأقص عليك طرفاً من حياته لكي أسألك بعد هذا عن أي ناحية من تلك الحياة كانت أهم نولحيها كلها.

حملته أمه وولدته غلاماً سليماً صحيح البنية، وفي سن الرابعة دهمته نوبة من حمى التيفود كان من أثرها أن ضعف قلبه، ثم توفى أبوه عندما بلغ السابعة من عمره، فاضطرت أمه إلى العمل في أحد المصانع، وكانت تترك للجيران أمر العناية به في ساعات العمل، وكان من أثر ذلك أن ساءت صحته بسبب سوء التغذية.

وبينما هو يهيم على وجهه في شوارع المدينة في يوم من الأيام إذا أحدى السيارات تصدمه فتكسر رجليه، ويلزم الفراش من جراء ذلك، بالمستشفى أولاً ثم بالبيت بعد ذلك، وكان يستعين على تزجية ساعات النهار الطويلة بأكبابه على القراءة بما لا يمكن أن يفعله طفل عادي في مثل سنه، لقد أخذ يقرأ الفلسفة وهو في العاشرة، ولم يكد يبلغ الرابعة عشرة حتى استقر رأيه على أن يكون كيمائياً، ولم تستطع أمه بالرغم من تشميرها عن ساعد الجد في الكد والكدح أن توفر له مصروفات المدرسة.

وقد تحسنت أحواله أخيراً .. إذ كان يقوم ببعض المهام التي تعود عليه ببعض الكسب، ومن ثمة كان في مستطاعه الالتحاق بإحدى المدارس الليلية، وكتب وهو في السابعة عشرة رسالة في الكيمياء الحيوية ظفر منها بجائزة قدرها

خمسة وعشرون دولاراً، وعندما بلغ الثامنة عشرة لقي رجلاً كريماً عرف له مواهبه وما ينطوي عليه من قدرات فألحقه بإحدى الجامعات ليتلقى فيها العلوم على نفقته.

وسار في طريق الفلاح قدماً —إلا أنه أغضب عائله الكريم حينما وقع في شراك الحب، وبزواجه ممن أحب، وقبض الرجل يده فاضطر صاحبنا إلى الاشتغال كمحضر بأحد المعامل الكيميائية، ولم يكد يبلغ العشرين حتى كان والداً، وكان راتبه من الضآلة بحيث لم يكن يكفي إعالة أسرته، واضطره هذا إلى القيام بأعمال أخرى يستعين بها على حاله، ومن ثمة اعتلت صحته، وزاد الطين بلة أن زوجته هجرته وتركت له طفله وعادت إلى أهلها، وضاقت عليه الأرض بما رحبت، وفكر غير مرة في الانتحار، إلا أننا نجده يلتحق من جديد وهو في الخامسة والعشرين من عمره بمدرسة ليلية حيث أكمل بها دراسته، وكانت زوجته قد طلقته وكان قلبه الضعيف المنهار يعذبه ويضنيه.

وتزوج مرة ثانية وهو في الثلاثين من امرأة كانت أصغر منه بخمس سنوات، وكانت مدرسة فطنت إلى ما تضطرب به نفسه من مطامح وما يجيش به صدره من آمال، فساعدته على بناء معمل صغير بالمنزل، حيث يجرب نظرياته ويخرجها إلى حيز التنفيذ، ولم يكد يمضي في ذلك حتى أصاب التوفيق السريع، وشجعته إحدى الشركات الكبيرة في المضي في اختراعاته، وحينما وافاه الأجل وهو في الستين من عمره اعترف له العالم أجمع بأنه كان أخصب المخترعين في عصره إنتاجاً.

والآن .. فماذا كان أهم دور من أدوار حياته؟

السيدة الصغيرة: لقاؤه المدرسة بالطبع —فقد أتاح له ذلك فرصة التجربة العملية، ثم النجاح.

أنا: وما الرأي إذن في حادث التصادم الذي ذهب برجليه؟ لقد كان محتملاً أن يموت في هذا الحادث!

السيدة الصغيرة: صحيح. أنه لو مات لما أمكن أن تكون قصة هذا النجاح فهذا دور هام كذلك.

أنا: وما الرأي في تطليق زوجته الأولى له؟

السيدة الصغيرة: لك الحق، فلو أنها لم تطلقه لما استطاع أن يتزوج من المرأة الثانية.

أنا: تذكري أن صحته كانت في حالة انهيار، ولولا ذلك لما فكرت زوجته الأولى في الطلاق، ولولا حالة هبوط القلب الذي أدت إليه أصابته بالتيفود لأمكنه القيام بجملة أعمال في وقت واحد، وقلما تركته زوجته، وربما كان من الممكن أن يصبح أباً لأطفال كثيرين، وبهذا كان قميناً بأن يستمر في عمله كمحر في المعمل الكيميائي .. والآن .. وقد استعرضنا مظاهر حياته كلها فأيها كان أكثر أهمية وأعمق أثراً؟

السيدة الصغيرة: ميلاده.

أنا: وما رأيك في حمل أمه به؟

السيدة الصغيرة: تك الحق .. لقد كان هذا بالطبع أهم أدوار تلك الحياة.

أنا: ثانية واحدة من فضلك – وإذا فرضنا أن أمه قد ماتت وهو لا يزال جنيناً في بطنها؟

السيدة الصغيرة: إلى أي شيء ترمي يا ترى؟

أنا: الذي أرمي إليه هو اكتشاف أهم المظاهرفي حياة هذا الرجل.

السيدة الصغيرة: يبدو لي أنه ليس ثمة مثل هذا الذي تريد مما تسميه أهم المظاهر في حياته كلها، وذلك لأن كل مظهر منها تولد عن الذي قبله، ومن هنا كانت المظاهر جميعاً متساوية في الأهمية.

أنا: أليس صحيحاً إذن أن كلاً من هذه المظاهر هو نتيجة لحوادث كثيرة في زمن معين؟

السيدة الصغيرة: بلى .. هذا صحيح؟

أنا: وكل مظهر يقوم على المظهر الذي يسبقه؟

السيدة الصغيرة: الظاهر هو ذاك.

أنا: إذن .. فيمكننا القول مطمئنين أنه ليس ثمة من المظاهر ما هو أكثر أهمية من المظاهر الأخرى.

السيدة الصغيرة: أجل .. ولكن لم كل هذا اللف والدوران للشروع في بحثنا للمشهد الإجباري؟

أنا: ذلك لأن جميع الكتاب الذين ألفوا في هذا الموضوع يبدون كأنهم متفقون على أن المشهد الإجباري هو المشهد الذي لابد أن تشتمل عليه المسرحية، أنه مشهد مرتقب، أنه المشهد الذي ينتظره الجميع، المشهد الذي وعدنا به المؤلف والذي لا يمكن استبعاده أو الاستغناء عنه، وبعبارة أخرى، أن التمثيلية تقوم على مشهد محتوم يبرز على المشاهد كلها، وفي مسرحية بيت دمية مشهد من هذا القبيل، وذلك عندما يتناول هالمر خطاب كروجستاد من صندوق البريد.

السيدة الصغيرة: وأنت .. ألا توافق على ذلك؟

أنا: أنا لا أوافق على هذا الرأي أبداً؛ لأن كل مشهد من مشاهد الرواية هو مشهد إجباري ولا غناء عنه، أتفهمين لماذا؟

السيدة الصغيرة: لماذا؟

أنا: لأنه لو لم يكن هالمر قد مرض، لما اضطرت نورا إلى تزوير إمضاء والدها، ولما وجد كروجستاد حجة في المجئ إلى المنزل المطالبة بنقوده، ولما حدثت تلك التعقيدات التي أنبنت على هذا كله، ولما كتب كروجستاد خطابه، ولا فتح هالمر هذا الخطاب، و ....

السيدة الصغيرة: أن ما تقوله صحيح، إلا أنني من رأى لاوسون في قوله: "وأنه لا يمكن وجود تمثيلية لا تشتمل على نقطة من نقط التركيز يبلغ فيها الترقب أو التشوف أعلى درجاته".

أنا: هذا صحيح إلا أنه رأى مضلل، فطالما أن للمسرحية مقدمتها المنطقية –أي فكرتها الأساسية، أو الهدف الذي أنشأها مؤلفها لإثباته– فلا يمكن أن يكون ثمة ما يخلق "نقطة التركيز التي يبلغ فيها الترقب –أو التشوف أعلى درجاته" إلا البرهنة على سلامة هذه المقدمة، فما هو الذي يهمنا إذن: أهو المشهد الإجباري، أو البرهنة على صدق المقدمة المنطقية؟ إنه طالما أن الرواية تنمو من مقدمتها المنطقية، فطبيعي إذن أن تكون البرهنة على صدق المقدمة هو "المشهد الإجباري" وكثير من المشاهد الإجبارية تخطئ الغرض المنشود منها بسبب وجود مقدمة منطقية غامضة، أو بسبب عدم وجود مقدمة منطقية على الإطلاق، ومن هنا يكون الجمهور جالساً وهو لا ينتظر شيئاً أبداً.

إن مقدمة "ماكبث" هي: أن الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهي بالقضاء على نفسه "والبرهنة على هذه المقدمة كفيلة بإمدادنا" بنقطة "التركيز التي يبلغ فيها الترقب – أو التشويق، أو التشوف، أو ما شئت فسمه –أعلى درجاته" وكل فعل

ينتج عنه رد فعل، وعدم الشعور بالرحمة يحمل في ذاته عوامل القضاء عليه – والبرهنة على ذلك أمر إجباري ولا مفر منه، وإذا حدث لأي سبب من السباب أن تأخرت هذه النتيجة الطبيعية أو حذفت أضر ذلك في الحالين بالرواية وأصابها بنقص شديد.

وليس في أية مسرحية أية لحظة من اللحظات إلا وهي ناشئة عن اللحظة السابقة عليها، ومن ثمة وجب أن يكون كل مشهد من المشاهد هو المشهد الذي يحظى بأسمى انتباهنا في اللحظة التي يعرض فيها، والمشهد الكامل ذو الوحدة التامة هو وحده الذي فيه من الحيوية ما يجعلنا نترقب المشهد الذي نتطلع إليه، والفرق بين المشاهد هو ما في كل منها من حدة وسورة، وما يجب أن تؤثر به تلك الحدة وهذه السورة في المشهد الأخير، وإذا نحن اهتممنا بالمشهد الإجباري فقط لكان خليقاً بنا ألا نركز عنايتنا إلا على مشهد واحد شديد التوتر في المسرحية كلها، ناسين أن المشاهد السابقة عليه جديرة بمثل هذه العناية نفسها، ذلك لأن كل مشهد من مشاهد الرواية يشتمل على العناصر نفسها التي تشتمل عليها سائر المشاهد الأخرى.

والمسرحية في مجموعها لابد أن تتصاعد قدماً وباستمرار حتى تصل إلى قمة تكون أوج الرواية كلها، ويكون المشهد الذي يتم فيه ذلك أكثر توتراً من أي مشهد سواه، على ألا يضر ذلك بأي مشهد سابق وإلا عاد الضرر على الرواية نفسها.

ولا يمكن قياس درجة نجاح رجل العلم الذي كنا نتحدث عنه إلا بالخطوات نفسها التي أدت إلى هذا النجاح، وأي دور من أدوار حياته ربما كان خليقاً بأن يكون آخر دور في تلك الحياة منتهياً بالإخفاق أو الموت، أما ما يقوله لاوسون من أن: "المشهد الإجباري هو الهدف المباشر الذي تسير نحوه التمثيلية" فقول غير صحيح، إنما الهدف المباشر لأي تمثيلية هو البرهنة على مقدمتها المنطقية وليس

أي شيء آخر، والأقوال التي من قبيل أقوال لاوسون جديرة بأن تلبس الأمور وتزيدها غموضاً.

لقد أراد رجل العلم أن ينجح .. تماماً كما يجب أن تبرهن الرواية على سلامة مقدمتها، ولكن هناك مسائل راهنة ينبغي معالجتها أولاً، ومعالجتها بطريقة طيبة بقدر المستطاع، ويجب ألا تكون معالجة المشهد الإجباري مسألة خاصة مستقلة عن الطريقة التي عولجت بها بقية المشاهد ويجب أن تدخل الشخصية وتحديداتها في الاعتبار، يقول لاوسون: "أن للذروة جذوره في النشاط الذي تقوم به الشخصيات، أنه النتيجة المادية للصراع".

إن كل ألوان النشاط، سواء كان نشاطاً مادياً أو غير مادي، يجب أن تكون لها جذورها في الصورة التي يتصورها الكاتب للمجتمع، أن الزهرة لا تكون مدفونة في التربة، ولكنها لم تكن لتوجد لو لم تكن نامية فوق ساق له جذوره في التربة، وليس مشهد إجباري واحد هو الذي يخلق الصدام الأخير، بل تخلقه مشاهد إجبارية كثيرة .. والصدام الأخير هو الأزمة ٠أو ما أسميه البرهنة على المقدمة المنطقية– أو ما يسميه لاوسون وغيره من الكتاب المشهد الإجباري، وهم مخطئون في ذلك.

٢ العرض (أو الكشف عن موضوع الرواية وشخصياتها للجمهور)

هناك فكرة خاطئة يذهب أصحابها إلى أن العرض هو اسم آخر مرادف لابتداء الرواية التمثيلية، ويحدثنا مؤلفو الكتب المسرحية أن من واجب الكاتب المسرحي تهيئة المزاج النفسي والذهني والجو العام والأساس الذي تقوم عليه الرواية قبل أن يبدأ الفعل ٠ أي قبل أن يبدأ الموضوع.

ويحدثنا أيضاً عن الطريقة التي يجب أن تدخل بها الشخصيات الروائية على خشبة المسرح، وماذا ينبغي أن يقولوا وطريقة سلوكهم لكي يؤثروا في الجمهور

ويتركوا فيه الطابع الذي يريدون ويسيطروا عليه، وهذا الذي يقولونه وإن بدا على شيء من الجدوى في أول الأمر لا يؤدي إلى شيء غير الاضطراب.

والآن لننظر فيما يفسر به قاموس وبستر كلمة العرض هذه: العرض Exposition: توضيح معنى شيء مكتوب أو الغرض منه، شيء موضح للإخبار عنه.

وفي معجم مارشيه:

العرض: عملية توضيح (أي شرح).

وعلى هذا فنحن نسأل: ماذا نريد أن نوضح؟ هل نريد توضيح المقدمة المنطقية – أي فكرة الوراية الأساسية أو توضيح الجو العام؟ أو توضيح الأساس الذي تقوم عليه الشخصيات؟ أو شرح عقدة الرواية؟ أو توضيح مناظرها؟ أو عرض المزاج النفسي والذهني الذي تمثل فيه الرواية ...؟ أن الجزاب على ذلك هو وجوب توضيح جميع هذه الأشياء في مجموعها.

ونحن إذا اخترنا الجو فقط من بين هذه الأشياء، لواجهنا السؤال التالي في الحال: من يعيش في هذا الجو؟ فإذا كان الجواب: محام من نيويورك، كانت هذه خطوة نحو خلق الجو.

فإذا مضينا في تساؤلنا بعد هذا فقلنا: أي نوع من الرجال كان هذا المحامي يا ترى؟ لعرفنا أنه رجل مستقيم وذو نزاهة، ولا يقبل المساومة .. وأنه لم يكن ناجحاً في عمله، وسنعلم أيضاً أن والده كان خياطاً "ترزياً" يعيش في عوز ويتحمل الفاقة لكي يصبح ابنه رجلاً من رجال المهن الإخصائية، وهكذا لا نكاد نذكر كلمة الجو مطلقاً في جميع الأسئلة التي سألناها والأجوبة التي أجبنا بها، ومع هذا نكون بسبيل تصوير هذا الجو فإذا كانت لا تزال لنا رغبة في معرفة أشمل بأحوال هذا المحامي، فلن نعجز عن الإلمام بأموره كلها من صداقات ومطامح، ومركزه في

الحياة وهدفه المباشر الذي يسعى إلى تحقيقه، ومزاجه النفسي في تلك الفترة التي تكتب مسرحيته فيها.

وكلما ازدادت معرفتنا بالرجل ازدادت معرفتنا بمزاجه النفسي وبمكتن الرواية وجوها وأساسها وعقدتها.

وعلى هذا لا يمكن أن يتبين لنا أن ما نريد عرضه أو الكشف عن مستوره هو الشخصية التي نكتب عنها، نريد أن يعرف الجمهور عدفه في الحياة والغاية التي يسعى وراءها؛ لأنهم بمعرفتهم تلك العناية سيعرفون الكثير ولابد عنه هو شخصياً ومن عسى أن يكون، وهكذا لا يكون غرضنا هو عرض المزاج أو غيره من الموضوعات الأخرى غير الأصيلة التي هي جزء مكمل للرواية في مجموعها، والتي تأتي عرضاً في أثناء محاولة الشخصية إقامة الدليل على سلامة مقدمتها المنطقية.

والعرض نفسه جزء من الرواية في مجموعها، وليس مجرد قطعة من المتاع أو أداة من الأدوات التي تستعمل في أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك، ومع هذا فأننا نجد الكتب التي تتعرض للتأليف المسرحي تتناول مسألة العرض هذه كأنها عنصر منفصل في بناء المسرحية.

زد على ذلك أن العرض يجب أن يتقدم باستمرار، وبدون انقطاع إلى آخر لحظة في الرواية.

ففي مستهل رواية: "بيت دمية" نرى نورا وهي تعرض علينا نفسها من خلال الصراع وكأنها طفلة ساذجة "تلفانة" لا تعرف كثيراً مما تضطرب به الحياة الخارجية، وأبسن يصل إلى غايته تلك دون أن يجري الحديث على لسان أحد الخدم الذي يصف لزميله الخادم الجديد أحوال سادتهم بينما هو يزوده بالإرشادات الواجب إتباعها وخطة السلوك التي ينبغي إتباعها، ودون أن يستعين بمحادثات نليفونية يلقي

في روع الجمهور عن طريقها أن مستر (س) رجل حاد المزاج لا يعلم إلا الله وحده ماذا هو صانع عندما يسمع عن كذا وكذا مما يحدث.

ومن الحيل التافهة أيضاً في تصوير إحدى الشخصيات الروائية قراءة خطاب بصوت مرتفع مشتمل على الخطوط الأساسية لصورة تلك الشخصية.

إن الموقف بين كروجستاد ونورا وهو يطالبها في أول الرواية بنقوده، هو بمثابة نذير لما سوف يلي، وهو يكشف لنا بما لا يدع مجالاً للشك عن حقيقة شخصية كل من كروجستاد ونورا، إنهما يعرضان لنا عن ذاتهما من خلال الصراع – كما سوف يعرضان لنا عن ذاتهما خلال الرواية.

وإليك ما يقوله جورج بيرس بيكر وهو يتحدث عن الفعل المادي:

"إننا قبل كل شيء نثير الانفعال في نفوس الجمهور بمجرد الفعل المادي .. الفعل المادي الذي يطور القصة أيضاً، أو يصور الشخصية، أو يقوم بالعمليتين في وقت واحد".

والفعل المادي في المسرحية الجيدة يجب أن يقوم بكلا هذين الأمرين وبأمور أخرى كثيرة جداً، وإليك أيضاً ما يقوله برسيفان ويلد في كتابه Craftsmanship عن العرض:

"أن من الأشياء الوثيقة الصلة بوضع أساس المزاج الفكري أو الشعوري العام Mood خلق الجو العام المناسب Atmosphereوأنت إذا أخذت بهذه النصيحة فجعلتها شيئاً واضحاً ملموساً في روايتك لحصلت على شيء من قبيل ما يلي:

"إذا كنت تكتب رواية عن فلاحين يقتسمون غلة الأرض مع مالكها، وهو ما يعرف بالمزارعة، وكان هؤلاء الفلاحون بائسين يكادون يتضورون جوعاً، فاحذر أن تظهرهم في روايتك وقد لسوا ملابس كاملة، بل من الخير للرواية أن تظهرهم في

أسمال وخرق، وقد بدت أكواخهم خربة مهدمة، حتى تخلق بذلك الجو المناسب، واحرص على ألا يلجأ مصمم الملابس إلى استعمال الجواهر حتى لا تعطي طابع الثراء وتشعر بالغنى، وإلا أشكل الأمر على المتفرجين وعمى عليهم".

ثم يمضي مستر ويلد على هذا النحو حتى يختم قوله بتلك النصيحة:

"إن الفعل قد يعترضه العرض دائماً عندما يكون العرض في نفس درجة الفعل أهمية أو أعظم منه أهمية".

لكنك إذا قرأت أي رواية جيدة فسوف يسترعي نظرك أن العرض لا يعترض طريقه شيء، ولا يقطع اتصاله شيء، بل هو شيء مستمر حتى ينزل الستار الأخير، زد على ذلك أنه يقصد بقوله "الفعل" الصراع.

إن أي شيء تفعله الشخصية أو لا تفعله،/ وأي شيء تقوله أو لا تقوله، إنما يكشف عنها ويصورها، فإذا قرر صاحب الشخصية أن يخفي ذاته، إذا كذب علينا أو كان صادقاً فيما يقوله .. سرق أو لم يسرق، فهو على الدوام يكشف لنا عن ذاته ويعرفنا بنفسه، وأنت إذا توقفت لحظة عن العرض في أي جزء من أجزاء الرواية توقفت الشخصية عن النمو .. وبتوقف الشخصية عن النمو تتوقف الرواية عن النمو هي الأخرى.

فكلمة "العرض" كما يستعملها الكتاب عادة كلمة مضللة، ولو أن كتابنا الكبار قد أخذوا بنصيحة "الثقات" وقصروا العرض على إفتتاحية المسرحية، أو على المواضع الغريبة في خلال الفعل، لكان هذا كفيلاً بقتل الشخصيات الروائية العظيمة والقضاء عليها قبل أن تولد، ومشهد العرض الكبير الذي نرى فيه هالمر يجيء في آخر الرواية — ولم يكن ممكناً يجيء في أي مكان آخر منها قط، ومسز آلفنج تقتل ابنها في آخر رواية "أشباح" لأننا رأينا نمو شخصيتها خلال عرض مستمرغير منقطعولم يعترض طريقه أي معترض، وفضلاً عن ذلك فأن نمو

شخصيتها لم يقف عند هذه النقطة، بل هو يستمر طالما بقيت هي على قيد الحياة، فهي تعرض نفسها على اتلدوام، كما يفعل ذلك كل شخص سواها.

وهذا الذي يسميه معظم المؤلفين "عرضا" نفضل نحن أن نسميه: "نقطة الهجوم"

سؤال: أنا من جانبي، أوافق على رأيك في هذا، لكنني لا أرى ضرراً في استعمال كلمات جو عام Atmosphere ومزاج فكري أو نفسي Mood وإطار أو تركيب فني Setting إذا كانت هذه المصطلحات توضح الأمور للمبتدئ.

جواب: لكنها لا توضح شيئاً، بل هي إصطلاحات مركبة مضللة تسلم المبتدئ للحيرة والضلال، وإذا كنت ستشغل نفسك بالمزاج الفكري أو النفسي فلسوف تهمل دراسة الشخصية .. وهاك ما يقوله وليم آرشر في كتابه: تأليف التمثيليات Play Making.

"... ذلك الفن المتبع في الإدلاء بما كان من الأحداث في الماضي لكي يجعلوا الكشف التدريجي عن سلسلة الأحداث الحاضرة التي تمثل أمامنا لا مجرد مقدمة أو استهلال لها ولكن لكي تكون جزءاً أصيلاً لا يتجزأ من موضوعها – يعني فعلها".

وأنت إذا اتبعت هذه النصيحة لما أمكنك أن تتوقف هنا أو هناك أو في أي مكان في روايتك؛ لأن شخصياتك تشترك على الدوام في فعل حيوي والفعل .. أي نوع من الفعل (أعني الصراع) هو عرض الشخصية (أي توضيحها وتصويرها للنظارة) فأن حدث لأي سبب من الأسباب إن لم تكن الشخصية في صراع، إذن لتوقف العرض كما يتوقف كل شيء آخر في المسرحية لهذا السبب .. وقصارى القول: "إن الصراع في حقيقة أمره هو العرض".

٣ - الحوار

عرض على طلبة القسم الذي أقوم فيه بتعليم فن الكتابة المسرحية بحوثاً عن "الحوار" Dialogue وكان من أبدع تلك البحوث ذلك الفصل الذي كتبته الآنسة جين متشل Miss Jeanne Michael لقد كان بحثاً واضحاً محكماً مختصراً وافياً بالغرض بحيث أشعر بأن من واجبي أن اقتطف منه ما يلي:

"إن الحوار في المسرحية هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حواراً جيداً، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم.

إلا أن الكاتب المسرحي إذا اعترف بأن المسرحية لا تكون شيئاً إذا ساء وارها، يجب أن يعترف كذلك بأن الحوار الجيد شيء مستحيل ما لم يكن صادراً صدروا معبراً وصحيحاً عن الشخصية التي تستعمله، وما لم يصلح للتعبير تعبيراً طبيعياً وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية.

والصراع الصاعد وحده هو الصراع الذي يهيء للرواية حواراً جيداً صحيحاً، وكلنا جربنا تلك المدة الطويلة الخاملة التي تجلس فيها الشخصيات على خشبة المسرح وهم يتحدثون حديثاً طويلاً فارغاً محاولين سد الفراغ الكبير القائم بين الصراع والصراع الذي يليه، ولو أن المؤلف قد عرف كيف يهيئ لروايته الانتقال الضروري الصحيح لما اضطر إلى هذه الثغرات التي يملؤها بالثرثرة الفارغة التي لا لزوم لها، والحوار مهما بلغت مهارة كاتبه في الربط بين أجزائه لايمكن إلا أن يكون حواراً قلقاً (مهزوزاً) إذا لم يقم على أساس مكين متين.

ومن ناحية أخرى يواجهنا هذا الحوار الضحل الناشئ من الصراع الساكن، الصراع الراكد الخامد الذي لن يكسب معركته الراكده الخامدة أي طرف من أطرافه

المختصمين الذين لا يعرفون هدفاً يوجهون نحوه حوارهم، أننا لا نرى إلا طعنات فكهة تقابلها طعنات فكهة أخرى ... لكنها جميعاً طعنات تذهب في الهواء دون أن تصرع أحداً من المتخاصمين .. ثم تقف الشخصيات عند هذا —وأن ندر أن نجد المسرحية الفكهة المشتملة على شخصيات نابضة حية– متجمدة عند أنماط عامة لا يمكن أن تنمو أبداً، والشخصيات والحوار في الملاهي الرفيعة هما دائماً من هذا الطراز .. وهذا هو السبب الذي من أجله لا تكتب الحياة إلا لعدد قليل ضئيل من مسرحيات المجتمع.

إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة، أي أبعاد شخصيته الثلاثة: المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية ، فنعرف منه ما هو، ويوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل، وشخصيات شكسبير تنمو باستمرار في جميع أجزاء المسرحية، إلا أنها تفزعنا أبداً لأن أحاديثها الأولى إلينا تشعرنا بالمادة التي سوف تصنع منها أحاديثها الأخيرة، ومن ثمة، فحينما يظهرنا شيلوك على ما ركبفيه من بخل أول ما يظهر للنا على خشبة المسرح نكون محقين إذا ما ظننا أن سلوكه في آخر الرواية سيكون نتيجة للصراع الذي ينشب بين نفسه الشحيحة الكزة وبين القوى والعوامل المحيطة به.

إن شكسبير أو سوفوكلس لم يتركا لنا مذكرات يتحدثان فيها عن أبطال رواياتهما .. بل نحن لا نملك مذكرات كتبها أمير الدنمارك أو ملك طيبة، لكن الذي نملكه هو تلك الصفحات من الحوار النابض المتأجج الذي يحدثنا أحسن الحديث وأوضحه عن طريق تفكير هاملت، وعما كانت مشكلة أوديب.

والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها، ونحن إذا قرأنا الأبيات الأولى من مسرحية انتيجوني لسوفوكلس، وهذه الأبيات هي:

أختى، يا شقيقتي العزيزة اسمنيه

أتعرفين أن الآلام التي أورثنا إياها أوديب

لم تك شيئاً بجانب المصائب التي يوشك زيوس

أن يصبها على كلينا، أنا وأنت، في هذه الحياة؟

وجدناها تحدثنا مباشرة وفي الحال عن العلاقة بين شخصيات الرواية، أسلاف تلك الشخصيات، والنسب الذي يربط بينها، وعن معتقداتها الديني ومزاجها العقلي والروحي في تلك اللحظة.

أن كليفورد أودتس C. Odets يتناول وظيفة الحوار تناولاً بديعاً رائعاً في المشهد الافتتاحي لروايته: استيقظ وغن[1] Awake and Sing وذلك عندما يقول رالف:

"لقد كنت أتمنى طول حياتي أن يكون لي زوج من النعال التي تجمع بين اللونين الأبيض والأسود، وما استطعت أن أحصل على ذلك قط .. شيء يجنن!" ومن هذا نلمس حالة المتكلم الإقتصادية، ونعرف شيئاً عن شخصيته .. والحوار يجب أن يصنع لنا ذلك، ويجب أن يبدأ من اللحظة التي يرتفع فيها الستار عن الرواية.

ومن أهم وظائف الحوار أن يشف عن الأحداث المقبلة، ففي مسرحية

---

(1) استيقظ وغن Awake and Sing رواية في ثلاثة فصول سنة ١٩٣٥ للكاتب الأمريكي كليفورد أودتس، وهي تصور الحياة اليهودية الأمريكية ولها صبغة البروباجندة في احتجاجها على المظالم والفروق الاجتماعية والمسرحية مسرحية أسرة وليست مسرحية فرد – فمن أبطالها فتى (رالف) لا يستطيع أن يتزوج حبيبته لفقرها ولعدم موافقة الأسرتين على هذا الزواج، وأخت رالف (هني Hennie) تحمل سفاحاً فيزوجونها من طفل لا تحبه لنقاء الفضيحة– وسرعان ما تهجره لتعيش مع رجل غني أعرج لأنه يضمن لها عيشة واسعة هانئة .. هذا إلى أب مجد، وجد عجوز لا ينقطع عن التفلسف حتى ينتحر بقذف نفسه من فوق السطح (د–خ).

الجريمة يجب أن يشتمل الحوار على الابعث على الجريمة، وفي كثير من الأحيان على معلومات تحضيرية فيما له صلة بالجريمة الفعلية، مثال ذلك: فتاة صغيرة تقتل الوغد الشرير بمبرد ذي سنان، هذا شيء بسيط كل البساطة، لكنه ليس كذلك ما لم تثبت إثباتاً منطقياً أن الفتاة كانت تعلم بطريقة من الطرق بوجود المبرد، وبأنه مبرد ذو سنان حاد –وإلا لما فكرت في استعماله كسلاح، ويجب أن يكون اكتشافها للمبرد وما يمكن أن يؤدي لها من عون وخدمات اكتشافاً منطقياً ولم يقع عرضاً أو بطريق المصادفة، كما يجب أن تتم شخصيتها عن قدرتها على استعمال هذا السلاح، وأن تبين إذا ما كانت تكثر استعماله– أن الجمهور يجب أن يعلم كل ما هنالك والحوار هو خير الطرق لإعطاء هذه المعلومات كلها.

وعلى هذا فالحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع، ثم هو بدوره يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل، أعني يقوم بأداء الموضوع وشرحه، وهذه هي زظائفه الرئيسية، لكنها وظائف لا تعدو أن تفتح موضوع المسرحية، وهناك أشياء كثيرة يجب أن يلم بها الكاتب حتى يحافظ على حواره من التفاهة والسطحية.

فاقتصد في استعمال الكلمات، وتذكر أن الفن ميدان انتخابي يجب فيه التنخل والتدقيق وليس فيه مجال للنقل الفوتوجرافي .. بهذا تظفر وجهة نظرك بأكبر قسط من الاقتناع ما دامت غير مثقلة بما يطمسها من كثرة الكلام وطول الثرثرة، أن المسرحية الكثيرة اللغو، الطافحة بالكلام تحمل الدليل على اضطراب تفكير كاتبها – وهو اضطراب ناشيء عن تفاهة الأعمال التمهيدية التي يجب أن تسبق كتابة المسرحية، والمسرحية تفيض بالثرثرة والكلام الذي لا لزوم له عندما تقف الشخصية وتجمد وتحجم عن النماء، وعندما يقف الصراع ولا يمضي في سبيله قدماً، وهنا فقط يكون الحوار كالثور الذي يجر حجر الطاحون لا يفتأ يدور من حوله في مدار واحد لا يتعداه، حتى يمل المتفرجون ويضطر المخرج لهذا السبب إلى اختراع أشياء يقوم بها الممثلون ليسروا بها عن النظارة البائسين.

وعليك أن تضحي بزخرف الكلام وأناقته في سبيل الشخصية إذا لزم الأمر .. ذلك خير من أن تضحي بالشخصية في سبيل الزخرف الكلامي والبرقشة البيانية، وتذكر أن الحوار يجب أن يكون صادراً عن الشخصية ومعبراً عنها تعبيراً طبيعياً لا افتعال فيه، وأن حلاوة الكلام وطلاوته لا تساويان إرسال حوارك رشيقاً أنيقاً فياضاً بالحركة دون أن يضيع ذلك على شخصياتك المسرحية نماء ذواتها وتطورها.

ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التي تعيش فيها، فإذا كان صاحب الشخصية ميكانيكياً فيتحدث بالاصطلاحات الميكانيكية، وإذا كان من العاملين في ميادين السباق فليستعمل المصطلحات الخاصة بالمراهنات والخيل.

ويجب ألا تغرق في تصوير الأعمال المهنية والحرف المختلفة أو تتوسع في ذلك توسعاً ينتهي إلى سخرية الجمهور بك وضحكه عليك، ولكن لا تحاول أيضاً الاستغناء عن ذلك تماماً، وإلا كان أي حواراً ضحلاً ولا قيمة له، وخلط الحوار بشيء من التصوير المهني قد يستعمل بصورة ناجحة في الروايات الهزلية الماجنة، وكتاب الملاهي الوضيعة يلجأون إلى اصطلاحات الطبقات الوضيعة (يزغزغون) بها جمهورهم، ولكن استعمال هذه المصطلحات في المسرحات الجدية عمل غير لائق.

وحذار من الحذلقة، وإياك أن تجعل روايتك منبراً للثرثرة (للرغي!) والشقشقة، ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة لا أثر للتحذلق فيها، ولا تسمح لبطلك الأول بتاتاً بالخروج على شخصيته، وذلك بأن تجعله يلقي خطبة مثلاً، وألا أقشعر الجمهور نتيجة لما ضايقته من ذلك، ولم يملك إلا أن يفرج عن نفسه بالضحك عليك.

أما التذرع بمحاولة إصلاح الانحرافات الاجتماعية والمظالم لطبقية فسنة قد

لجأ إليها الكتاب منذ عصر إليزابيث حتى أيامنا هذه، وخيراً فعلوا، والصيحة التي ترتفع بطلب هذه الإصلاح يجب أن تكون ملائمة للشخصية التي تنادي بها وممثلة لسخط اللحظة التي ترتفع فيها، وفي رواية "ادفنوا الموتى "Bury the Dead" يصدر الأمر بالقيام ضد الحرب من مارتا وبستر تلك المرأة المتمردة الناقمة التي نشأت في بيئة بائسة عضها الفقر بنابه، وليس هذا شيئاً مستغرباً أو خارجاً على العرف بل هو مناسب كل المناسبة ويمس جانب القلب.

وفي رواية الكاتب بول جرين[1] Hymn to the Rising Sun ترنيمة للشمس الطالعة "نلاحظ كيف أن العرض المناسب الخالي من الشوائب يغنينا كل الغنى عن الالتجاء إلى المواعظ والخطب، وحوار المستر جرين .. هذا الحوار البسيط المعبر المتوتر هو الأداة التي يلجأ إليها المؤلف ليجنب شخصياته ومواقفه استخفاف الجمهور بها وتهكمه عليها.

يبدأ الفعل – أعني موضوع الرواية– في الساعة الرابعة قبيل شروق شمس اليوم الرابع من يوليو، في أحد معسكرات المحكوم عليهم، ولا يستطيع أحد المحكوم عليهم ممن وصلوا حديثاً إلى المعسكر أن ينام أو يعمل من شدة ما كان ينتابه من الفزع والقلق على مصير القزم الذي حكم عليه بالسجن الاحتياطي أحد عشر يوماً لا يذوق فيها غير جراية من الخبز القفار والماء القراح لما كان يأتيه من تلك العادة السرية الخبيثة، ويصل الموضوع إلى ذروته ويوفي على الغاية من التهكم والسخرية حينما يشرع السجين الجديد، بناء على أمر قائد المعسكر يغير صوته من الصيحات التي كان يرسلها من أثر العلقة التي كان يأكلها "لكي تقويه وتشد من حيله" ويحول هذه الصيحات إلى لهجات أمريكية، ثم يأخذ القزم من السجن وهو جثة ميتة، ويصدر بذلك تقرير يقول: "لقد توفى لأسباب طبيعية" ويدفع بالمحكوم

---

[1] "Hymn to the Rising Sun " درامة من فصل واحد للكاتب الأمريكي بول جرين، ظهرت سنة ١٩٣٦ وتتناول سوء معاملة المحكوم عليهم في معسكرات الاعتقال. (د–خ).

عليه إلى العمل بينما الطباخ العجوز الذي لا يرق ولا يعرف قلبه التأثر ينق قائلاً: هذه أمريكا وهذا هو كل ما هنالك .. أننا لا نسمع كلمة واحدة تهتم بالقانون أو تنفذه .. القانون الذي يحمي تلك الأعمال غير الإنسانية، بل أنا لنسمع تلك الخطبة التي يرسلها قائد المعسكر بطريقته الخشنة الغليظة التي لا لف فيها ولا دوران، شارحاً نظم معسكر المحكوم عليهم الصارمة ولوائحه الجافة الشديدة، ومع هذا فالرواية اتهام من أشد الاتهامات ضراوة لهذا الجانب من جوانب قانون العقوبات بالولايات المتحدة.

فتذكر أنك لست بحاجة في مسرحيتك إلى الخطابة لكي توجه احتجاجاً على شيء أو إلى أي أحد، ولتكن اللغة المحبوكة جزءاً حقيقياً من مسرحيتك وتذكر دائماً أن هذه المسرحية ليست مجرد ملهاة هازلة (فودفيل).

و"النكات" من أجل النكات فقط تتلف استمرار الموضوع وتمزق أوصاله، والملائمة التامة بين المتكلم والمخاطب هي التي يمكن أن نبرر هذه النكات وما إليها من الملح، ويجب أن تؤدي النكتة وظيفة أخرى تتصل بالموضوع غير مجرد الإضحاك، أن شكسبير في روايته ملهاة الأخطاء لا يسمح لدروميوس بالكلام إلا في توريات سخيفة منتهى السخف دون أن يضيف شيئاً إلى موضوع الرواية، أما في عطيل فكان قد تعلم كيف يستعمل هذه التوريات فيجعلها جزءاً لا يتجزأ من الموضوع، فها عطيل يقول: "أطفئوا الأنوار .. وإذن أطفئوا الأنوار" وذلك قبل قتله ديدمونة، وبهذا يوحي إلينا بكل من الحوادث ورد فعلها فيه.

ومسرحية "الأطفال يتعلمون بسرعة" Kids Learn Fast تشتمل على تفاريق من الفكاهة المناسبة للموضوع، ومؤلفها المستر شفرن Shifrin يعرف أشياء معينة يحب أن يقولها فهو يصوغها بكلامه هو نفسه ثم يضعها على ألسنة الصغار من شخصياته، فمن ذلك: "أن الشريف يأتي دائماً في اليوم الذي بعد المحاكمة" أو: "ميسسيبي، تنسي، جورجيا، فلوريدا .. لا فرق .. كل هذا سواء، والزنجي هو

دائماً المطارد وكل شيء"، فهذه عبارات لا يعقل أن يكون قائلوها هم أولئك الأطفال الذين صورهم لنا.

لقد كان بحثنا إلى الآن مقصوراً على إثبات أن الحوار، إذا حللناه تحليلاً منطقياً، ينمو من الشخصيات الروائية ومن الصراع .. الشخصيات والصراع الذين يجب أن يكونا هما أيضاً منطقيين ليتضح الحوار بصفته تلك، ولكن الحوار يجب أن يكون هو أيضاً في ذاته منطقياً في حدوده الضيقة التي يمكن فصله فيها عن قائليه، أنه يجب أن يسير في حدوده الداخلية تلك وفقاً لمبدأ الصراع الصاعد البطئ، فإذا ذكرت أشياء عديدة كان عليك أن تدخر أهمها لتذكرها بعد الأشياء الأقل أهمية، كأن تذكر "العمدة" أولاً، ثم "المحافظ" ثانياً، ثم "رئيس الجمهورية" آخر الأمر .. والأرقام نفسها تتدرج في ذكرها وفقاً لهذا، فإذا قلت: واحد .. اثنان .. ثلاثة، تدرج الصوت من المرتفع إلى متوسط الارتفاع إلى الأشد ارتفاعاً .. فيكون الركز أقوى على الرقم "ثلاثة" ولا يصلح العكس، وهناك من يعكس هذه القضية، من سبيل الفكاهة .. فينهي عن جرائم القتل .. لماذا؟ .. لأنها تشجع مرتكبيها على شرب الخمر .. لماذا؟ .. لأن شرب الخمر يشجع على الندخين .. لماذا؟ .. لأن التدخين قد يمنع صاحبه عما ليوم السبت من حقوق بعدم العمل فيه .. فهذه فكاهة حلوة .. لكنها شيء ردئ من الوجهة المسرحية.

ومن أحسن الأمثلة على النمو المنطقي للحوار ذلك الذي نجده في المشهد الثاني من الفصل الثاني في رواية Idiots Delight وأن تكن الرواية على العكس من حوارها رواية ضعيفة:

إيرين (تخاطب مدير المهمات والميرة) .. أنني لا أرى بداً من الفرار مما ألاقيه من رعب من أفكاري أنا نفسي .. ولهذا فأنا أتسلى بدراسة وجوه من أقابلهم .. أولئك الناس العاديون .. المألوفون .. الثقلاء (أنها تتكلم بلهجة حلوة حزينة) فمثلاً .. هذان الفتى والفتاة الإنجليزيان .. لقد كنت أرقبهما في أثناء الغداء ..

وهما جالسان هناك .. جنب بعضهما .. وقد تشابكت أيديهما .. وأخذت ركبهما تتماس وتتلامس من تحت المائدة.

لقد رأيت الفتى في حلته البديعة الرسمية وقد صوب مسدسه الصغير إلى دبابة ضخمة لم تلبث أن دهسته ومرت من فوقه فما هو إلا أن أصبح جسمه الجميل القوي .. جسمه الذي كان منذ لحظة يجيش طاقة ونشوة، كتلة من اللحم والعظم المهروس –وردة من الدم الأجواني– أشبه بقوقعة وطئتها قدم، وقبل أن يلفظ آخر أنفاسه إذا هو يعزي نفسه متمتماً: "حمدا لله .. أنها سليمة .. تلك التي تحمل الطفل الذي وهبتها إياه .. وسيعيش ابني ليرى عالماً أفضل" .. ولكني أعرف أين هي فتاة أحلامه الآن .. أنها منبطحة في قبو مخبأ هدمته إحدى الغارات على رأسها، وقد اختلط لحم ثدييها الناهدين الصغيرين بأحشاء بائس من رجال البوليس هشمت الغارة أطرافه، وقد انقذف الجنين من رحمها فانتشر سائلاً فوق وجه قسيس ميت .. فهذا نموذج من تفكيري الذي كنت أسلي به نفسي يا أخيل، وكم أنا فخورة بالتفكير في قربي هذا الشديد منك –أنت يا من تجعل هذا كله ممكناً.

والمؤلف هنا .. المستر شرود Sherwood "ينتقل من نغمة حلوة حزينة" إلى "فجيعة"، وهو يختم هذا كله بأمل سرعان ما ينقلب بفعل سخريته اللاذعة فيكون أشد فجيعة، وهذه السخرية هي وصف أهول وأشد رعباً من الوصف الذي يسبقه .. ثم تأتي بعد ذلك القمة النهائية لغثيان النفس والشعور المتبادل في ساعة الذعر .. أن أي ترتيب غير هذا الترتيب لم يكن ممكناً أن يكون له من الأثر ما لهذا الترتيب .. والذروة المضادة – أعني عكس هذا الترتيب– كانت قمينة بأن تكون شيئاً عادياً وفيه كارثة تقضي على هذا الجمال.

وكما يجب أن يصدر الصراع عن الشخصية، وأن يصدر روح الكلام عن الصراع وعن الشخصية معاً فكذلك يجب أن يصدر جرس الكلام عن كل ما عدا

ذلك، أن الجمل يجب أن تتماسك ويشد بعضها بعضاً، بحيث تنقل إلى المتفرجين إيقاع كل مشهد ومعناه بالصوت وبالشعور في وقت واحد، وهنا أيضاً ترى أن شكسبير هو خير من يقتدي به في ذلك، فالملاحظ أن جمله في الأجزاء الفلسفية من رواياته جمل رزينة متزنة، أما في مواقف الغرام فجمله غنائية متدفقة وتقطر سلاسة .. فإذا تقدم الفعل .. وبالأحرى إذا ما دخلنا في الجد –أصبحت الجمل أقصر وأيسر .. بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها كلما تقدمت الرواية وتطورت، بل شمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضاً.

والطريقة الجدلية لا نجرد الطاتب المسرحي من مزاياه الابتكارية، فما دامت شخصياتك قد شرعت تتحرك فقد تحدد طريقها وتحدد كلامها إلى حد بعيد، غير أن اختيار الشخصية، هو من عملك تماماً، وعلى هذا ففكر في الأسلوب واللهجة الذين سيتكلم بهما أشخاصك، وفي أصواتهم كذلك، وفي طرق الإلقاء، وأمعن التفكير في شخصياتهم وفي أحوالهم وأثر هذا كله في طريقة كلامهم، وأنت إذا نسقت شخصياتك فأنها هي التي تشق طرق حديثها وتتولاه هي بنفسها، وحينما تضحك على "الجلف" فتذكر أن مؤلفها تشيكوف قد نجح في تصوير جعجعة هذا الرجل وما أبداه من هيبة مضحكة بوصفه شخصية مجعجعة في مواجهة شخصية تبالغ في اعتزازها بنفسها وتغلو في المحافظة على كرامتها (وبالأحرى الجلف ضد الأرمل) وفي مسرحية Riders to the Sea يوجهنا مؤلفها جون ملنجتن سنج J.M. Synge نحو الإيقاع المفجع اللطيف مع ذاك، إيقاع الكلام الموسيقي الحلو الذي اشتهر به أناس يستعملون إيقاعات كثيرة حلوة مطربة، لكنها إيقاعات متنوعة، ولا يشبه إيقاع منها إيقاعاً آخر مطلقاً، فهؤلاء موريا ونورا وكاتلين وبارتلي يستعملن جميعاً لهجة أهل الجزائر الآرانية، ومع هذا فبارتلي تستعملها في اغتيال وتبجح، وكاتلين في أناة وثقل ونورا في سرعة وبصوت شاب رطب، وموريا في تباطؤ وسن ممتلئة ناضجة، ويتم من هذا كله مزيج هو من أحلى اللهجات الإنجليزية وأكثرها طلاوة.

وعليك فوق هذا ألا تغلو في تأكيد الحوار والمبالغة فيه إلى حد الحذلقة، وتذكر أنه الواسطة التي تحمل مسرحيتك إلى الأسماع، لكنه ليس هو المقصود بالذات، ولا هو أعظم من كل ما فيها، أنه يجب أن يناسب موضوعها في غير شقشقة أو تنافر، لقد أخذ النقاد على نورمان بل جدس N.B Geddes في إخراجه لرواية Iron Man المبالغة في الروعة التي أضافها على مجموعة مناظر الرواية ولا سيما تلك الديكورات التي كانت أشبه بناطحات السحاب الحقيقية فوق المنصة، أنها مع روعتها لم تكن تليق أبداً بالرواية، إذ بدلاً من أن يحصر الجمهور انتباهه في الشخصيات شتت هذه المناظر خياله باستغراقه فيها، والحوار في كثير من الأحيان يفعل ما تفعله هذه المناظر، إذ ينفصم من الشخصيات، فتشغل به أذهان الجمهور من دونها، ومسرحية "الفردوس المفقود"[١] مثلاً خيبت آمال الكثيرين من المعجبين بأودتس[٢]Odets بما فيها من أطناب وكلام كثير، وما اشتملت عليه من خطب اعتباطية كثيرة، وشرودعن أساليب الشخصيات الحقيقية، مما حشده في الرواية حشداً ابتغاء مرضاة الجماهير وتحميساً لهم، ومن هنا أضعف الشخصيات والحوار جميعاً.

---

[١] Paradise Lost درامة في فصل واحد للكاتب الإيرلندي ج. م سينج J.M. Synge ظهرت (سنة ١٩٠٣– ٤) وموضوعها مأساة أم فقدت أولادهاالخمسة في عرض البحار والموضوع وأن بدا بسيطاً فقدكسب عظمته من تلك الصبغة العالمية التي أضافها عليه المؤلف .. وبالرغم من شهرة سينج في عالم المسرح فالنقاد يعدون روايته ذات الفصل الواحد هذه أحسن ما كتب (د – خ).

[٢] كليفورد أودتس (١٩٠٦–) ممثل وكاتب مسرحي أمريكي ولد في فيلادلفيا وتعلم في نيويورك – وقد ظهرت أولى مسرحياته سنة ١٩٣٥ بعد اشتغاله بالتمثيل عشر سنوات .. وقد اتجه إلى كتابة القصة ثم عاد إلى التأليف المسرحي، ولمع نجمه حينما ظهرت روايته "A walk & Sing استيقظ وغن" (من فصل واحد) ثم "حتى اليوم الذي أموت" Till the day I die وهي ضد النظام النازي، ثم الفردوس المفقود Golden Boy و Paradise Lost وصاروخ إلى القمر Rocket to the Moon و Clash by Nightو Night & Music إلخ ...

وأودتس يكاد يكون كاتب جماهير وهو أقرب إلى المذهب الطبيعي ولذلك يبتعد عن الفن المسرحي الصحيح، ولتظاهره بالدفاع عن المظالم التي تقع بالطبقات الكادحة فقد نجح بالشعبية الهائلة، ولذلك تربح رواياته أرباحاً طائلة.

وبعد .. فتلخيصاً لهذا كله .. نقول أن الحوار الجيد هو ثمرة لشخصية التي أحسن اختيارها وسمح لها بالنماء نماء منطقياً إلى أن يكون الصراع الصاعد قد أقام الدليل على صحة المقدمة المنطقية.

٤ - الطريقة التجريبية

سؤال: أنا لا أفهم كيف يستطيع أي كاتب من الكتاب القيام بتجارب في التأليف المسرحي وفقاً لهذه القواعد الصارمة التي وضعتها للمؤلفين، أن أي كاتب سيء البخت إذا لم يخضع لما حذرته وتغاضى عن أي عنصر من العناصر التي بجب أن تشتمل عليها الرواية في رأيك لكانت النتيجة من أسوأ النتائج، فهل غاب عنك أن الإنسان في كثير من الأحيان يضع القوانين لا لشيء إلا ليثور عليها، وأنه في كثير من الأحيان يغض الطرف عنها دون أن يفعلن إلى ذلك أحد أو يؤاخذه مؤاخذ؟

جواب: أجل .. أعرف ذلك، وفي وسعك أنت أيضاً أن تصنع مثل الذي يصنعون –وتستطيع أن تجرب ما طابت لك التجربة .. ويكون مثلك في هذا مثل الرجل الذي يستطيع الغوص تحت الماء أو الطيران في الهواء أو الحياة في الأقاليم القطبية أو الضرب في الأقاليم الاستوائية، لكنه في ذلك كله لا يستطيعأن يستغني عن قلبه أو رئتيه، وأنت لا تستطيع كتابة المسرحية، لقد كان شكسبير واحداً من أجرأ الكتاب في الكتابة المسرحية في زمانه، وقد كان الخروج على أي وحدة من وحدات أرسطو الثلاث[1] ذنباً لا يغتفر، أما شكسبير فقد خرج على هذه الوحدات جميعاً .. وحدات الزمان والمكان والموضوع، وكل كاتب عظيم أو مصور عظيم أو موسيقار عظيم قد كسر ولابد إحدى قواعد فنه الحديدية، التي كانوا ينظرون إليها نظرة التقديس.

---

[1] نعود فننبه إلى أن أرسطو لم يذكر إلا وحدتي الموضوع والزمان فقط (د – خ).

سؤال: إن جوابك هذا يؤيد وجهة نظري.

جواب: إذن فما عليك إلا أن تمتحن أعمال هؤلاء الفنانين وستجد أنهم كانوا يحافظون على تطور الشخصية ونمائها من خلال الصراع، وأنهم قد خرجوا على جميع القواعد والقوانين إلا الأساسي منها، فقد حافظوا عليه وحرصوا عليه الحرص كله، لقد كانوا يبنون كل شيء على أساس من الشخصية نفسها، الشخصية ذات الأبعاد، أو المقومات الثلاثة، التي كانت دائماً أساساً لكل المسرحيات الجيدة، وستجد أيضاً أنهم كانوا يحافظون دائماً على الانتقال –أو التحول– المستمر في رواياتهم، وفوق هذا كله، ستجد أنهم كانوا يتجهون نحو ما كامنت تمليه عليهم مقدمتهم المنطقية الواضحة البارزة المعالم، وثمة ما هو أكثر من هذا، فأنت إذا عرفت ما يجب أن تنشده وتتوخى البحث عنه لوجدت أنهم يحرصون كل الحرص على تنسيق شخصياتهم تنسيقاً حسناً أيضاً، وبالاختصار لقد كانوا منطقيين دون أن يفطنوا إلى ذلك.

أنك لن تجد إنسانين يخاطبانك بلهجة واحدة أو بطريقة متشابهة أو يفكران بأسلوب واحد، أو يتحدثان بصوت هو نفس الصوت، ولن تجد أيضاً كاتبين يكتبان بطريقة هي نفس الطريقة، وأنت تخطئ إذا حسبت أن رسم طريق منطقي للكتابة الأدبية هو محاولة سخيفة لإجبار الكتاب على أن يصبوا رواياتهم في قالب بعينه لا يتغير أبداً، والعكس هو الصحيح، أن الذي نطلبه منك هو ألا تمزج الأصالة بالزيف، لا تخلط الفن الصحيح بالحيل الآلية الرخيصة، لا تلتمس الحيل والمؤثرات الرخيصة والمفاجآت والجو والمزاج الفكري والنفسي دون أن تعلم أن هذا كله وأكثر من هذا كله موجود في الشخصية نفسها، قم بما أحببت من التجارب –ولكن في حدود قوانين الطبيعة، فكل شيء يمكن خلقه في حدود هذه القوانين، ومن المهم أن تعرف أن النجوم قد خلقت بنفس الوسيلة التي خلق بها الناس، وجاذبية الأضداد ينشأ عنها سديم من المادة يمكن أن يتطور وينتشر إذا

تهيأت له الظروف، ومبدأ الانتقال –أو التحول– هو المبدأ السائد في ذلك أيضاً، وكل سديم وكل نجم وكل شمس شيء مختلف عن السديم الآخر والنجم الآخر والشمس الأخرى، مع أن تركيبها جميعاً تركيب واحد من نفس العناصر، والنجوم يعتمد بعضها على بعض كما يعتمد الإنسان على أخيه افنسان، ولو لم تكن العلاقة بينهما علاقة ثابتة لكانت قمينة بأن تصطدم بصورة شبه فجائيةثم يدمر بعضها بعضاً، ومن النجوم نجوم متشردة، وهذه هي المذنبات .. إلا أنها تخضع للقوانين التي تخضع لها النجوم الثابتة أيضاً، والآن وقد عرفنا أن كل شيء يعتمد كل منها على الشخصيات الأخرى كذلك، وهذه الشخصيات تحتوي ولابد على بعض العناصر الأساسية التي تشترك فيها جميعاً .. وتلك هي الأبعاد الثلاثة .. (أي المقومات الثلاثة التي يجب أن تتألف منها الشخصية، وهي الكيان المادي (الجسماني) والكيان الاجتماعي والكيان النفسي) فما دمت قد حافظت على هذا كله، أمكنك أن تجري من التجارب ما تشاء فتستطيع مثلاً أن تبرز إحدى سمات الشخصية على سمة أخرى، ويمكنك التوسع في التفصيلات ويمكنك أن تتناول المسائل اللاشعورية ومشكلات العقل الباطن، ويمكنك اختيار مجموعة مختلفة من المؤثرات من الناحية الشكلية .. في وسعك عمل أي شيء مما يمكن تصوره، طالما كنت تصور الشخصية.

سؤال: وفي أي صنف من أصناف المسرحية تضع رواية وليم ساروين "قلبي في الهايلاندس"[1] My Heart's in the High lands

---

[1] مسرحية My Heart's in the High lands للكاتب الأمريكي وليم ساروين W. Saroyan ظهرت سنة ١٩٣٩ من فصل واحد طويل متعدد المشاهد، وهي من المذهب السريالي الذي تختلط فيه تجارب العقل الباطن بتجارب العقل الواعي .. ومن هنا هذه الصبغة الحالمة الشعرية الرومانسية التي تصطنع بها روايات هذا المذهب – والمسرحية تصور لنا حياة شاعر بائس يحاول أن يرتزق بما ينظم من شعر يعرضه على المجلات التي كانت تشتري بعضه وكثيراً ما ترد بعضه الأخر معتذرة عن نشره– والشاعر يعيش مع أمه وابنه الصغير جوني .. هذا الظريف الذييحتال ليطعم أباه الشاعر بما يحصل عليه من الخبز والجبن (على الحساب) من بقال القرية البائس .. وجوني الطفل يحب ابنة البقال .. حباً صبيانياً شاعرياً طبعاً .. ثم ينزل ممثل طاعن في السن ضيفاً على الشاعر البائس وهنا

جواب: إنها تجربة من التجارب بالطبع.

سؤال: هل من رأيك أنها مسرحية جيدة؟

جواب: كلا .. أنها طالق من الحياة .. (كالمرأة الطالق من زوجها) وشخصياتها تعيش في الفضاء.

سؤال: إذن فأنت تستهجنها ولا توافق عليها.

جواب: كلا .. وأيم الله، إن كل تجربة، بصرف النظر عما تسفر عنه من مر الثمر وسوء امآل، جديرة بالجهد الذي تكلفه صاحبها في سبيل قيامه بها على كل حال، والطبيعة نفسها لا تنفك تجري تجاربها على الدوام، فإذا لم تسفر التجربة عن النجاح انصرفت الطبيعة عنها إلى غيرها، ولكن بعد أن تكون قد حاولت إنجاحها أو إدخال التحسينات الممكنة عليها، وإذا كنت ممن يعرفون شيئاً عن التاريخ الطبيعي لأدهشتك قطعاً تلك الكيفية التي تحاول الطبيعة بوساطتها التعبير عن نفسها بكل الطرق التي تتصورها.

عندما كان الفنانون ماتس Matisse وجوجوين Gauguin وبيكاسو يقومون بتجاربهم في التصوير لم يدر في خلدهمقط أن يتغاضوا عن الأصول الرئيسية لفن التكوين التصويري، بل هم بدلاً من أن يتغاضوا عن هذه الأصول أكدوها في صورهم وزادوهم تثبيتاً، فأحدهم أكد ألوان صوره، بينما أكد الآخر الشكل، في

تكتمل صورة الفقر الذي يصبح بحراً مصطحب الأمواج يغرق فيه زورق الفن .. ويموت الممثل ثم يطرد صاحب الدار السيد الشاعر وعائلته من داره لأنه يعجز عن دفع الإيجار .. ومع هذا لا ييتئس الشاعر، بل يخرج من الدار سعيداً مبتهجاً وهو يقول: لا بأس .. سيأتي اليوم الذي يعرف فيه الناس قيمة الشعر!

ونحن وأن لم نغض من رأي السيد المؤلف (لاجوس اجري) في قيمة هذه المسرحية نراها مسرحيةجيدة والصراع فيها صراع ساكن حقيقة لكنه صراع داخلي .. مع المثل الأعلى الذي هو الشعر مع الشاعر، والتمثيل مع الممثل، والنفس المنطوية مع أبطال المسرحية جميعاً، وقد نالت المسرحية رضا الطبقة المستنيرة في أمريكا حين عرضها كما حققت نجاحاً مادياً (د –خ).

حين أكد الثالث التخطيط، لكنهم كانوا جميعاً يبنون على صخرة القاع، أو وفقاً للأصول الثابتة للتكوين .. وهي الأصول التي تتعرض خطوطاً وألواناً.

إن الرواية الرديئة تبدي لنا الناس وكأنهم يعيشون في اكتفاء ذاتي، أو كأنما هم وحدهم في الحياة مع أن المذنب الذي يقطع أرجاء السماوات لا يعرف الاكتفاء الذاتي مطلقاً .. مثله في ذلك مثل الرجل المتشرد الأفاق الذي عليه أن يشحذ ويسرق أو يقترض لكي يعيش .. وذلك على قاعدة أن كل شيء في الوجود أو في المجتمع لا يقوم بنفسه، بل يعتمد على غيره .. سواء كان هذا الشيء ممثلاً، أو شمساً، أو حشرة.

وإليك تلك التجربة التي قامت بها الطبيعة في سبيل خلق شجرة:

إنك تعرف ولابد أن الشجرة تنمو دائماً في اتجاه الشمس بالرغم من كل العقبات التي تحول بينها وبين ذلك، وقد حدثت ذات مرة أن سقطت ثمرة من ثمار البلوط في فجوة من فجوات صخرة عمودية، وقد نبتت الحبة وصارت نجماً –أعني شجيرة صغيرة– وكانت بهذا شجيرة عادية، لا من حيث أنها نبتت في وضع أفقي بدلاً من الوضع الاعتيادي الرأسي المواجه للشمس، ولم تسمح لها تربتها الصخرية بأن معدل ساقها أبداً .. لكنها لم تلبث بعد قليل أن نجحت في الاتجاه إلى أعلى، وذلك بعد أن نمت من تحت سقفها الصخري، لكنها لم تلبث أيضاً أن أصبحت ثقيلة الوزن من أعلى –حيث الفروع والأوراق– بحيث بدا أنها موشكة على الانهيار، وعند ذلك حدث شيء لم يكن في الحسبان، فقد أخذ أحد الفروع العليا يهبط نحو التربة الصخرية، حيث تشبث بفجوة ثانية فيها وبهذا ضمنت الشجرة لنفسها منبتاً منيعاً آخر، ثم حدث الشيء نفسه من فرع آخر، ثم تكرره التجربة من فرع ثالث، حتى أصبحت الشجرة ثابتة ثباتاً حسناً وصانت نفسها بهذه الطريقة من السقوط، فهذا الذي يسمونه التجريب الطبيعي للكائنات ليس تجربة بأي حال من الأحوال؛ لأنه إنما حدث تحت ضغط الحاجة التي لا مفر من

سلطانها، أن الحاجة تجعل الشخصيات تقوم بفعل أشياء لم تكن تفكر قط في أن تقوم بفعلها في الظروف الاعتيادية.

والفنانون والكتاب يجرون التجارب لأنهم يشعرون بأنه لابد لهم أن يفعلوا هذا إذا أرادوا حقاً أن يعبروا عن شخصياتهم حق الأداء، وتجريبهم ذاك، حتى لو لم نوافق نحن عليه، هو شيء حسن؛ لأننا منه تتعلم وبهداه نهتدي.

إننا لن ندخر جهداً في التأكيد مرة بعد أخرى أن الطبيعة تتبع خطة منطقية لا تكاد تتغير ولا تتبدل في جميع مظاهرها، وأن لكل شيء في هذا الكون، حتى هذه الشجرة التي كنا نتحدث عنها، مقدمته المنطقية أي فكرته الأساسية .. أو غرضه الذي يعيش ويكافح من أجله، لقد كان ثمة تناسق بين الشجرة وبين الثقل أو جاذبية الأرض، وكان ثمة صراع بين هذه الجاذبية وبين إرادة الشجرة في الحياة، وكان ثمة انتقال في نماء الشجرة وتطورها، وهو الفعل الذي كانت تقوم به فروعها وكل شيء فيها .. وكان ثمة أزمة وذروة كما كان ثمة قرار في انتصار الشجرة، وهذا الذي صنعته الطبيعة إزاء شجرة يستطيع الكاتب أن يصنعه إزاء شخصياته الروائية .. وفي وسعه أن يقوم بتجاربه إذا كان يتبع مبادئ الجدل المنطقي الأساسية.

٥ - مسرحية المناسبات

سؤال: إنني أوافقك على معظم ما ذكرت لي عن الكتابة المسرحية، ولكي ما رأيك في اختيار موضوع موقوت بوقت معين –أي رهن بمناسبة معينة؟ أننا قد نجد فكرة أساسية حسنة، أعني مقدمة منطقية صحيحة بارزة المعالم، ؟؟؟؟ عن قدر كبير من الصراع العنيف .. ومع ذلك يرفضها أحد المديرين أو المخرجين بحجة أنها ليست من موضوعات المناسبات الحاضرة.

جواب: أن اللحظة التي تشغل نفسك فيها بما عسى أن يكون رأي مديري الفرق التمثيلية ومخرجيها في روايتك، هي لحظة خيبة أملك والقضاء عليك ككاتب

مسرحي، وأنا أقول لك .. إذا كنت مؤمناً إيماناً عميقاً بروايتك فاكتبها، بغض النظر عما يكون رأي الجمهور أو رأي مديري الفرق فيها، وإلا فإذا كنت ممن يسمح لنفسه بأن يفكر بعقل غيره فخير لك ألا تتعرض للتأليف المسرحي على الإطلاق، وتذكر أن روايتك إذا كانت رواية جيدة فلسوف يحبها الجمهور ويعجب بها.

سؤال: ولكن أليس صحيحاً أن ثمة موضوعات موقوتة بالفترة التي تعرض فيها الرواية –أعني موضوعات مناسبة– وأن ثمة موضوعات لا تتسم بهذه السمة؟

جواب: أن كل شيء كتب بطريقة جيدة يعد على الدوام من الموضوعات التي تصلح للعرض في الوقت الحاضر وفي كل وقت، والقيم الإنسانية تبقى هي هي نفس القيم ما دامت منبثقة بطريقة طبيعية لا افتعال فيها من القوى والعوامل المحيطة بها، أن الحياة الإنسانية كانت وستظل إلى الأبد حياة ثمينة غالية، وأي إنسان من عهد أرسطو إذا كان قد صور تصويراً أميناً مطابقاً للبيئة التي كان يعيش فيها، يمكن أن يكون إنساناً مثيراً محركاً لكوامن الشجن في نفوسنا كأي إنسان يعيش في أيامنا التي نعيش فيها، وسيتيح لنا ظهوره أمامنا فرصة قيام التباين بين عصره وعصرنا إذ يمكننا أن نلمس مدى التطور الذي تم منذ ذلك الزمن الذي كان يعيش فيه حتى زمننا هذا، ثم يمكننا بعد هذا أن نحرز الطريق الذي ستقطعه الإنسانية منذ اليوم، ألم تر قط مسرحية موضوعها منتزع من أحداث اللحظة التي نعيش فيها، كانت من القبح والرداءة مثل مسرحيتين سابقتين، من مسرحيات الأحداث الجارية أيضاً لا تقلان عنها قبحاً وشناعة، ومع هذا فكم من الروايات القديمة لا يزال جميلاً رائعاً إلى الآن، فهذه مسرحية: Abe Lincoln in Allinois للكاتب روبرت ا. شرود لا تزال من الروايات الهامة إلى الأبد، وهذه أيضاً رواية الثعالب الصغيرة Little Foxes للكاتبة ليليان هلمان[1]، وهي تلك الرواية التي

[1] ليليان هلمان (١٩٠٤) كاتبة مسرحية أمريكية ولدت في نيو أورليان وتعلمت في جامعة نيويورك وفي كولومبيا كولدج وبدأت حياتها الأدبية كقارئة مسرحيات ثم متحدثة عن الكتب وقد كتبت قصصاً كثيرة ومقالات وقصصاً

تجري حوادثها في أوائل القرن التاسع عشر والتي لا تزال متفوقة على قريناتها لسبب بسيط هو أن شخصياتها قد أتيحت لها الفرصة لكي تنمو وتتطور، ومسرحية "صورة أسرة"[1] Family Portrait وموضوعها "أسرة سيدنا عيسى" بالرغم من أن موضوعها ليس موضوعاً مجهولاً إلا أنها رواية مؤثرة ومحركة للعواطف، وعلى العكس من هذا نجد رواية مثل "الطريق الأمريكي"[2] The American Way للكاتبين كوفمان وهارت، أو رواية: لا وقت للضحك[3] No Time For

---

سينمائية حتى كتبت مسرحياتها بعد ذلك: Days to Come و The Searching Wind و Watch on the Rhine.

ومما يعاب على مسرحيات ليليان هلمان أنها وضعت للمسرح التجاري وليست لها أهداف عليا إلا نادراً (د – خ)

[1] Family Portrait درامة من ثلاثة فصول للكاتبين الأمريكيين وليم جويس ولينور كوفي ظهرت ١٩٣٩ وهي تصور لنا حياة السيد المسيح بين أفراد أسرته وعدم فهم أخوته (من أمه طبعاً) له وضيقهم به ومن حادث محاكمته ومائلاً ذلك من الأحداث .. ثم محبة والدته له .. (د – خ)

[2] The American Way رواية اتعراضية للكاتبين الأمريكيين جورج كوفمان وموس هارت ظهرت سنة ١٩٣٩ وتكاد تكون تقليداً لمسرحية نول كوارد Cavalcade وتعرض لنا قصة هجرة رجل المسائيوزوجته إلى أمريكت واستيطانهما في مدينة أوماها ومعهما ثروة كبيرة هناك ثم مقتل ابنهما في الحرب العالمية الأولى –فلما قام النظام النازي في ألمانيا وأراد حفيدهما الانخراط في إحدى شعبه عارض جده في ذلك .. ثم يرمي الحفيد بالرصاص.

[3] No Time For Comedy للكاتب الأمريكي س.ن بهرمان – ملهاة في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٩ ببحث المؤلف في هذه الملهاة المرحة هما إذا كان من الخير للكاتب المسرحي الذي له موهبة في التأليف الفكاهي أن يترك هذا الميدان إلى ميدان المسرحيات الجدية ومعالجة مشاكل المجتمع .. ويجيب بهرمان بأن على الكاتب أن يؤلف فيما يجيده أحسن مما يجيد أي شيء آخر سواء أكان هذا الذي يجيده شيئاً يميت القلوب من الضحكأم يضنيها من الآسى.

فهذا جييلورد استربوك Gaylord Easterbrook كاتب الملاهي الفكه قد كتب لزوجته لندا الممثلة –طائفة جيدة من الملاهي الطريفة، وعندما تجده لندا يترك ميدان الملاهي ليكتب مأساة أسبانية تدور حول الموت والخلود تحسب أن عروساً جديدة من عرائس الفنون قد خلبت فؤاده .. وسرعان ما بصدق ظنها .. فاسم هذه العروس هو أماندا سمث، تلك المرأة التي يسميها زوجها "لوريلي الذكية الشقشاقة" ويملأ الغرور نفس أماندا هذه وتزعم ان في وسعها بث قدرتها وعظمتها في الآخرين، ويكون جييلورد آخر فريسة لها– وتزورها لندا لتدعوها إلى ترك جييلورد وشأنه .. على أن: "تنامى معه إذا شئت (!!) ولكن لا تنافي أسلوبه وتقضي على طريقته في التأليف" إلا أنها لا تنجح في مهمتها ومن ثمة فهي تلجأ إلى طريقة النساء القديمة المفضلة.. أعني أنها تمهد السبيل أمام زوجها فتسمح له بطلاقها منه والزواج من أماندا، والتمرغ في أحضانها والذهاب بها لحضور الحروب الإسبانية، أن لندا تحترم المثل الأعلى الذي يتشبث به جييلورد وأن كانت لا توافق على أن يدع الملهاة إلى المأساة، ويتعلق أحد الأغنياء من ميري المصارف المالية بلندا ويطلب يدها لكنها ترفض هذا الزواج لأن الرجل لا ينطوي على عاطفة الخير والمحبة لسواد

Comedyللكاتب س. ن بهرمان وكلتاهما تعالجان مسائل هامة تشغل أذهان العالم من المسائل الجارية، إلا أنك لا تجد فيهما جدة ولا طرافة، ومن ثمة فرواية جيدة من طراز "بيت دمية"سوف تظل إلى الأبد تصور لنا عصرها وسيظل الناس يقبلون عليها.

سؤال: ومع هذا فلا أزال أشعر أن بعض "الموضوعات أكثر جدة ومناسبة لعصرنا من الموضوعاتالأخرى، فمن ذلك مثلاً روايات نول كوارد التي تدور حول أناس لا خير فيهم ولا فائدة ترجى منهم، أناس لا يضيفون جديداً إلى موكب التقدم الإنساني ولا ينقصون منه شيئاً كذلك .. فهل هؤلاء قوم يستحقون أن يكتب عنهم؟

جواب: أجل – ولكن في تمثيليات خير من تمثيليات نول كوارد بالطبع، أن كوارد لا يعرض علينا في جميع رواياته أية شخصية حقيقية واحدة، وهو إذا كان قد خلق أية شخصية تتوافر فيها مقوماتها الثلاثة – أعني أبعادها الثلاثة المعروفة– ولو أنه كان قد تغلغل إلى الأساس الذي تقوم عليه تلك الشخصيات من ماض وبيئة .. إلخ .. وغاص على الدافع الذي يدفعها إلى العمل، وتعرض لعلاقاتها بالمجتمع وأفكارها أو أهدافها الأساسية، أعني مقدماتها المنطقية– وما لقيته من خيبة آمال .. لو أن موارد صنع هذا لاستحقت رواياته أن يشاهدها الجميع.

وإذا كان المؤلفون قد عالجوا الشئون الإنسانية مئات من السنين فنحن فقط أهل الجيل الحاضر الذين بدأنا نفهم الشخصية الإنسانية وذلك منذ القرن التاسع عشر، لقد كان شكسبير وموليير ولسنج .. بل أبسن نفسه يعرفون الشخصية – وبالأحرى الأخلاق– هي بالمنزلة الثانية بعد الفعل،و كان آرثر يقول أن استشفاف

الشعب والضعفاء من الناس، تلك الميزة الكبرى من ميزات جي (يعني جييلورد) وبينما جييلورد بحزم أمتعته للرحلة إلى أسبانيا تتصل به لندا تليفونياً وتعرض عليه تلك الفكرة الغربية .. فكرة عمل مسرحية من مشكلتهم هذه ..هل الأفضل للكاتب المسرحي أن يهجر ميدان كتابته الذي ينبغ فيه إلى ميدان كتابي آخر .. ويتحمس جي للفكرة حتى ينسى الرد على جي .. ويشرع في كتابة المسرحية.

الشخصية والنفاذ إلى صميمها شيء لا يقدر عليه الكاتب إلا إذا كان هذا شيئاً في دمه وغريزياً فيه .. بل هناك ثقات آخرون يذهبون إلى أن الشخصية لغز من الألغاز التي تستشكل على أفهامهم ولا يعرفون ما هي، ومن الظريف أن العلم يقدم لنا سابقة لطيفة كسابقة اختلافنا مع آرسطو وشراحه، فهذا هو أعظم علماء أمريكا السيد مليكان Millikan والفائز بجائزة نوبل كان يقرر منذ سنين قليلة بأن تحويل النشاط الذري بحيث يستفاد منه في أغراض السلم أن هو إلا حلم حالم أو صرخة في واد وأمر لن يتحقق أبداً، وذلك في رأيه لأننا مضطرون إلى أن ننفق من الجهد في تحطيم الذرة قدراً من النشاط أكثر من القدر الذي نحلم بالحصول عليه منها بعد تحطيمها، ولكن ها نحن أولاء نرى الآن أن عالماً آخر من العلماء الذين حصلوا على جائزة نوبل أيضاً، هو آرثر هـ. كومبنون يقرر بأن مادة الأكيتو يورانيون إذا تحولت تحولاً تاماً إلى نشاط قد تعطينا مائتين وخمسة وثلاثين بليوناً من الفولطات عن كل ذرة، وذرة الأكيتو يورانيوم تنقسم قسمين جبارين تبلغ قوة كل منهما مائة مليون فولط إذا فجرت بنيوترون واحد يحمل طاقة لا تبلغ من القوة إلا جزءاً من أربعين جزءاً من الفولط فحسب، وبهذا يعطينا نشاطاً يبلغ ثمانية بلايين من المرات قدر النشاط الذي استعمل في تفجيرها، والشخصية الروائية لها من الطاقة ما للذرة تماما .. أنها تنطوي على قدر من النشاط لا حد له .. إلا أن كتاباً كثيرين لم يعرفوا بعد كيف يستخلصون هذه الطاقة وينتفعون بها في أغراضهم الكتابية، وحيثما كان هناك إنسان .. في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، فمن الممكن أن توجد المسرحية الجيدة، بشرط أن تصور الشخصية التصوير الذي يوفر لها الظهور في أبعادها الثلاثة ظهوراً كاملاً.

سؤال: إذن فليس هناك فارق بين فترة من الزمان وفترة أخرى من حيث الموضوع الذي أعالجه ما دمت أوفر لشخصياتي أبعادها الثلاثة؟

جواب: حينما تقول الأبعاد الثلاثة نرجو أن تدخل البيئة في حسابك، وأن هذا يعني أن لابد لك من العلم الشامل بعادات أهل هذه البيئة وأحوالهم الأخلاقية وفلسفتهم في الحياة وفنونهم، ولغتهم في الفترة التي اخترتها، فإذا كنت تكتب عن موضوع يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد مثلاً، فيجب أن تلم بأحوال تلك الفترة إلمامك بالفترة التي تعيش فيها تماماً، أما أنا فأنني شخصياً أشير عليك بأن تظل معنا هنا .. في القرن العشرين .. بل لا بأس بأن تكون في بلدك أو مدينتك .. ثم تكتب لنا عن مواطنيك الذين تعرفهم، فبهذا يكون عملك أسهل، وبهذا أيضاً تكون جدة موضوعك وطرافته، و(مناسبته) للزمن الذي نعيش فيه شيئاً خالداً لا يرتبط بزمان معين، وذلك ما دمت تبرز شخصياتك في أبعادها الثلاثة، أو مقوماتها الجسمانية والاجتماعية والنفسية[1].

٦ - الدخول والخروج

سؤال: لي صديق كاتب مسرحي يشكو كثيراً من صعوبة إدخال شخصياته وإخراجهم من المنصة، فهل تستطيع إمداده ببعض الإرشادات في ذلك؟

جواب: قل له يلم شعث شخصياته ويضم ما تفرق من أجزائها بطريقة أحسن مما فعل.

سؤال: وكيف عرفت أنه لم يضم أجزاءها أو لم يلم شعثها على حد تعبيرك؟

جواب: أنك إذا وجدت أرضية الغرفة بالقرب من النافذة مبللة بعد مطر شديد فأنك تستنتج أن النافذة كانت مفتوحة، ويكون استنتاجك منطقياً ومعقولاً، والصعوبة التي يلاقيها الكاتب المسرحي في إخراج شخصياته من المنصة وإدخالها

[1] يحسن بالقارئ الرجوع إلى كتاب (علم المسرحية) الذي ترجمناه للكاتب الأشهر الأردس نيكول فقد تناول هذا الموضوع باسهاب تحت عنوان: الروح العالمي الشامل أو روح الشمول في المسرحية Universality حيث يبسط المؤلف القول بما لا مزيد عليه.

إليها دليل على أنه لم يعرف هذه الشخصيات ولم يلم بها إلماماً كافياً، أن الستار حينما يرتفع على رواية "أشباح" نرى انجستراند وابنته اللذين يخدمان آل آلفنج واقفين على المنصة، ونكاد نسمعها في نفس اللحظة التي يرتفع فيها الستار وهي تحذره من التحدث بصوت مرتفع حتى لا يوقظ أوزوالد الذي وصل متعباً منذ قليل من باريس إلى أرض الوطن، وفضلاً عن ذلك فهي تنهر انجستراند وتصده عن غمزه عما بينها وبين أوزوالد من علاقة وتقول له أن لا شأن له بأوزوالد نام أو صحا، ولكن الرجل يغلو في غمزه ويقول متخابثاً أنها ربما كانت تطمع في ربط أسبابها بأسباب أوزوالد مما يغضب رجينا ويجعلها تبوح بحقيقة ما بينهما، فهذه المحاولة فضلاً عما فيها من محاسن، تهيئنا لدخول أوزوالد فيما بعد، ونحن نعرف من حديث أنجستراند أن القس ماندرز موجود بالمدينة، ونعرف من كلام رجينا أن آل آلفنج ينتظرون قدومه وشيكاً، وهكذا يكون دخول ماندرز شيئاً ممهداً ولم يحدث بحيلة سخيفة مرسومة، وأن لحضوره في تلك اللحظة أسباباً شتى في الرواية كلها، ولا تكاد رجينا تحس قدوم ماندرز حتى تدفع انجستراند إلى الخارج؛ لأن ثمة الكثير مما تحب أن تقولهللقس، الكثير مما هو أبعد من مجرد الثرثرة، ثم تتكلم رجينا فإذا الحديث بينها وبين القس حديث عميق مضموم الأطراف ملموم الشعث، ليس فيه كلمة واحدة لا تخدم الموضوع .. ثم هو حديث منبثق من المشهد السابق، مما يضطر ماندرز إلى استدعاء مسز آلفنج هرباً من غمزات رجينا ولمزاتها، وفي اللحظة التي تسبق دخولها نراه يلتقط كتاباً —وتكون حادثة التقاطه هذا الكتاب بذرة لمشهد تال له أهميته، ثم تدخل مسز آلفنج تلبية لنداء ماندرز .. وإلى هنانكون قد شهدنا دخولين وخروجين، ويكون كل منهما جزءاً ضرورياً من المسرحية وقبل أن يدخل أوزوالد بالفعل، تكون أحداث كثيرة قد جرت بشأنه تجعلنا نتشوف إلى دخوله.

سؤال: فهمت ما ترمي إليه، ولكن كل كاتب مسرحي ليس أبسن، أننا نكتب اليوم بطريقة تختلف عن طريقته، والسرعة في مسرحياتنا أشد مما هي في مسرحياته، وليس لدينا من الوقت ما نضيعه لمثل هذه التمهيدات.

جواب: لقد كان ثمة كتاب مسرحيون كثيرون أيام أبسن بقدر ما عندنا اليوم تقريباً، فكم من أولئك الكتاب يمكنك أن تحصي؟ ماذا حدث لهؤلاء الذين نسيهم الناس وأغفلهم التاريخ ممن كتبوا روايات شعبية محبوبة لكنها روايات رديئة رخيصة؟ لقد أصبحوا نسياً منسياً كما سوف يحدث لهؤلاء الذين يفكرون بالعقلية التي نفكر بها الآن، أجل .. أن الأيام قد تغيرت .. والعادات قد تبدلت .. ولكن الإنسان لا يزال هو الإنسان .. بقلبه ورئتيه، والسرعة التي تحدثني عنها في رواياتك ربما تتغير هي أيضاً .. بل يجب أن تتغير .. ولكن الدوافع يجب أن تبقى، والسبب والنتيجة قد يختلفان اليوم عن السبب والنتيجة منذ مائة عام خلت .. لكن هذا لا يمنع من وجوب ظهورهما في وضوح وبطريقة منطقية، فالبيئة مثلاً كانت من المؤثرات الهامة وهي لا تزال كذلك إلى اليوم، وكانوا يستقبحون إخراج إحدى الشخصيات من المنصة لإحضار كوب من الماء مثلاً لا لشيء إلا لكي يستطيع شخصان إجراء الحديث على انفراد .. فإذا عاد الشخص بكوب الماء أخذ دوره في الحديث بعد أن يكونا قد فرغا من حديثهما الخاص .. ولا تزال هذه الطريقة مستقبحة ولا يمكن أن يغتفر للكاتب الذي يتبعها حتى اليوم.

فالشخصياتلا يمكن أن تخرج وتدخل بلا سبب ولا داع، كما هو الشأن في مسرحية Idiot's Delight والدخول والخروج هما جزء من إطار الرواية كالأبواب والنوافذ للمنزل تماماً، وحينما يخرج أحدنا من منزله أو يدخل إليه فلابد أنه يفعل ذلك بدافع الحاجة، وفعله هذا في الرواية يجب أن يساعد على تطور الصراع، وأن يكون جزءاً من الشخصية في أثناء قيامها بالكشف عن ذاتها، أعني في أثناء قيامها بعرض نفسها علينا.

أن الأدعياء من من الكتاب المسرحيين كثيراً ما يعجبون مما إذا كان الأمر يستحق أن يتفرغوا للدراسة العميقة، وأن يتخلوا عن طرقهم السهلة بقصد كتابة مسرحية جيدة، ما دامت مسرحياتهم التي لا تساوي الورق الذي كتبت فيه تدر من الأرباح الملايين؟ فماذا وراء هذه الروايات الناجحة إذن يا ترى؟

وللإجابة على هذا السؤال يجدر بنا أن ننظر في إحدى هذه الروايات الناجحة، بل التي أصابت نجاحاً قياسياً وهي رواية[1] Abie's Irish Rose إن لهذه الرواية بالرغم من عيوبها الواضحة، مقدمتها المنطقية وصراعها، وتناسق شخصياتها، ومؤلفها يعالج أناساً يعرفهم جمهور النظارة معرفة جيدة من ناحية الحياة ومن ناحية ما هو مشهور عنهم مما يثير التهكم وتالسخرية، وقد سترت هذه المعرفة ما في الرواية من نقص في تصوير شخصياتها، وقد كان الجمهور يحسب أن شخصيات الرواية شخصيات حقيقية، وأن لم يكونوا في الواقع إلا أشخاصاً مألوفين، وكان الجمهور على إلمام أيضاً بالمشكلة الدينية التي تتضمنها الرواية، كما كان شعور الاستعلاء يخامر نفوس الشخصيات لعلمها بأن حالتهم حالة خاصة، ولا يمكن أن تتاح لسائر الناس، وقد جاءت الذروة فضاعفت فيهم هذا الشعور، لقد كان النظارة مسحورين بهذه المشكلة التي ينبني عليها أن تطالب الجهة الدينية (التي عقدت عقد الزوجين — ارجع إلى الملخص في الهامش) بالطفل، ولهذا كانوا يتحزبون فكرياً لأحد الطرفين المعنيين (والد الفتى أو والدة الفتاة)، حتى إذا جاءت

---

[1] مسرحية وردة أيبي الأيرلندية من تأليف الكاتبة الأمريكية آن نيكون — وهي ملهاة في ثلاثة فصول، وظهرت سنة ١٩٢٢، وخلاصتها أن ايبي يتزوج الفتاة الأيرلندية روزمري مرفي R. Murphy ولا يكاد الزواج يتم حتى ينشب خلاف بين عائلتي الفتى والفتاة، لقد تم العقد بين الزوجين ثلاث مرات، مرة على يد حاخام يهودي، ومرة على يد رئيس ديني من النظامين Methodists ومرة ثالثة على يد قس كاثوليكي .. ولا تسكن ثائرة الأسرتين حتى يضع الزوجان توأمين: طفلة (ريبيكا) وطفلاً (باتريك جوزيف) .. وتنتهي المسرحية في ليلة عيد الميلاد حينما يلتقي الجدان ليباركا حفيديهما .. ولولا هذا لتقدمت كل جهة دينية من الجهات التي تولدت العقد تطالب بأن يكون الوليد من أتباعها، وقد استمر عرض هذه الرواية في ٢٣٢٧ حفلة متتابعة (وصدق أو لا تصدق!)

الذروة وأنجب الزوجان توأمين رضى الطرفان، وعمت السعادة والمسرة الجميع، الوالدين والجدين، والجمهور أيضاً، ونحن نرى أن سبب نجاح الرواية هو مشاركة الجمهور نفسه بنصيب فعال في بعث الحياة في شخصياتها.

ومسرحية طريق التبغ[1] Tobacco Road تختلف عن المسرحية السابقة اختلافاً كلياً ولا شك أحد في أن هذه الرواية مسرحية سيئة ولا قيمة لها —ولكنها

---

[1] مسرحية طريق التبغ للكاتب الأمريكي جاك كيركلاند J. Kirkland دراما في ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٣ وموضوعها من الأحداث التي وقعت في إقليم جورجيا، ذلك الأقليم الذي كان يشتهر يوماً من الأيام بمزارع التبغ التي تحولت فيما بعد إلى زراعة القطن تلك الزراعة التي انهكت التربة وأفقرتها ويمثل الفلاحين البؤساء الذين عضهم الجوع بأنيابه في تلك المزارع أسرة لستر، تلك الأسرة التي كانت كسائر الفلاحين تقاسي من الفقر والجهل والأفكار الخرافية ما تقاسي، والتي كانت كسائر الفلاحين أيضاً، تعيش بلا أمل ولا مجير لها من الانحلال الخلقي الذي كان يتفشى هناك نتيجة لتلك الظروف الاجتماعية البائسة.

فها هو ذا جيتر لستر يعيش هو وزوجته ايدا في كوخ مهدم حقير ومعهما هذان الطفلان الي ماي Ellie May وديود Dude .. أما بقية أبنائهما فقد تفرقوا عنهما .. إذا تزوجت بيرل —حبيبة أمها— من أحد الجيران ويدعي لوف —لكنها رفضت أن تعيش معه وعادت لتقيم مع أمها بعد قليل، والأسرة تعيش عيشة بائسة أقرب إلى الشظف، وتحصل على قوتها بالجهد يوماً بيوم، ومعظم رزقها مما تستطيع الاستيلاء عليه بالسرقة .. فالزوج يأبى العمل في الزراعة لأنها لا تغل له شيئاً، وكل هم أبداً أن تدلل ابنتها بيرل وتحصل لها على ثوب ظريف لتموت فيه أن هي ماتت، أما الي ماي فيكاد يحل من بيرل محل زوجها (!) ومع هذا فهو يصر أن تعود إلى زوجها، أما ديود فولد قاس لا قلب له، ولا عمل .. بالرغم من أنه في السادسة عشرة من عمره، وهوايته الوحيدة هي الجلوس في سيارة ليضرب نفيرها وينال مرامه حينما تقرر الممرضة بسي Sister Bessie تلك السيدة التي رسمت من نفسها واعظة للناس، أن تتزوجه وتشتري له سيارة جديدة لم تصلح قط لأن تكون مصدراً للرزق لأنه أتلفها في يومين اثنين ويأتي أحد الجيران فيقول أن تم Tim أبن كايت جون يوشك أن يعود إلى المزرعة فيضطرب جيتر؛ لأن تم كان يدعي ملكية المزرعة وقد وعد تلك العائلة البائسة بإمكان إقامتهم فيها .. وسبب اضطراب جيتر ما عسى أن يكون تم قد فكر فيه من تغيير مصير المزرعة، ومصيرهم بالتالي، ويعود تم مع أحد رجال المصارف فيخبر جيتر بأنه فقد مزرعته، وأنه أي جيتر وعائلته — أما أن يشد رحله إلى جهة أخرى .. وأرض الله واسعة— وأما أن يدفع ايجاراً عن المزرعة، ويرسل جيتر ولديه ديود وبسي إلى أحد الذين كان يظنهم أغنياء —واسمه توم— ليقترضا منه مبلغاً .. لكنهما يعودان بخفي حنين، ويستولي اليأس على جيتر فيقبض على بيرل ويرل ديود إلى لوف ليأتي به .. لأنه كان قد وعده باعطائه دولارين أسبوعياً إذا رد إليه بيرل، وتحاول ايدا من نشوة النصر وتموت، وهنا يرسل جيتر إلى ماي إلى لوف ثم يبقى فريداً وحيداً .. ؟؟؟ .. مرخياً قبعته على جبينه .. لا يفتأ يفرك الوساخة من بين أصابعه.

فهذه هي خلاصة الرواية .. الرواية التافهة .. أو رواية مناسبات الساعة .. التي ضربت الرقم القياسي في عدد مرات العرض، وتفوقت في هذا المضمار على رواية ايبي نفسها.

تشتمل على شخصيات جديدة لا نراها فحسب، بل نشمها أيضاً، وهي شخصيات تذهل الأباب بما فيها من فجور جنسي وجو بهيمي، والجمهور ينظر إلى هذه الشخصيات مشدوهاً وكأنه ينظر إلى أول إنسان يهبط إلينا من القمر، وقد وقف أمامه فوق خشبة المسرح! وأشقى الجماهير الكادحة في مدينة نيويورك تشعر من صميمها أنها ليست بأي حال من الأحوال أسعد حالاً من آل لستر في تلك الرواية، ويسود هنا أيضاً شعور الشخصيات بروح الاستعلاء بالرغم مما هي فيه، والمغالاة في إظهار الشخصيات في تلك الصورة الكئيبة المشوهة تحجب عن المتفرجين المسألة الحيوية المنشودة من الرواية، ألا وهي إعادة إصلاح المجتمع، وهكذا يلاحظ أن الرواية تشتمل على شخصيات، لكنها شخصيات محرومة من النمو، وهذا هو سر سكونها، إذ هي لا تهدف إلى شيء قدر ما تهدف إلى عرض هذه المخلوقات البهيمية المنحلة، وكان الجمهور يتوجه لمشاهدة هذه الحيوانات وهو في شبه نوم مغناطيسي .. هذه الحيوانات التي كانت تشبه البشر من بعض الوجوه.

أما النجاح الضخم الذي تحظى به روايات نول كوارد فسببه ما في ألوان الرعب الذي تفيض به رواياته هذه من لذة تفوق كثيراً تلك اللذة التي يشعر بها الجمهور من رواية كرواية طريق التبغ .. (أنه يثير ألواناً من الرصاع الذي تقشعر له الأبدان .. الصراع الذي ينسى المتفرج هذا العالم ومشاكله التي لا تنتهي وينقله إلى عوالم أخرى .. وهو يشغل جمهوره بأمور تافهة لكنها مشوقة) فهذا صراع بين رجل وامرأة، فلمن يكون الفوز إذا كان أحدهما يشتهي الآخر لا يحبه ولا يميل إليه؟ ولنتذكر أن نول كوارد ظهر بعد الحرب العالمية (الأولى) أي في تلك الفترة الزاخرة بأغنياء الحرب الانجليز التافهين، الذين كانوا يتحرقون إلى الحصول بأموالهم على كل ما يمكن استخلاصه من الحياة، لقد كان جمهور المسارح جمهوراً تعب من الحروب وضاق بها ذرعاً، جمهوراً تعب من الحروب وضاق بها ذرعاً، جمهوراً غثيت نفسه من كثرة ما أريق أمامه من دماء وما أزهق من أرواح ..

وكان لهذا ياتهم مهازل كوارد ويقبل عليها إقبالاً شديداً .. لقد كان فنه يبدو كأنما يفيض فكاهة وحسن نادرة؛ لأنه كان ينسى هذا الجمهور دوي القنابل وضجيج الحرب التي مرت به .. فلما جاء كوارد، وكثيرون على شاكلته سكنت أعصاب الجماهير المضطربة واسترخت واستسلمت لخدر لذيذ، أما اليوم فقد لا يلقى نول كوارد إلا الفتور.

ومسرحية لا يمكن أن تأخذها معك[1] You Can't Take It With You لؤلفيها كوفمان وهارتس لم تكن مسرحية رديئة؛ لأنها لم تكن مسرحية على الإطلاق، بل لقد كانت قطعة من الهزل (الفودوفيل) حسنة البناء، وكانت لها مقدمة منطقية أعني فكرة أساسية، أما شخصياتها فكانت "كاريكاتيرات" مسلية لا يتصل واحد منها بالآخر مطلقاً، فلكل منها هواياته وحاجياته وخصائصه، وكان عمل المؤلفين مقصوراً على إشراك هذه الشخصيات في مشروع يجمع بينهما، وقد نجحا في ذلك لأنهما أعطيانا صورة أخلاقية، وبالأحرى درساً أخلاقياً يمكن أن يوافق عليه كل من يراه دون أن يتخذ منه مثالاً يحتذيه .. ثم هو كان درساً جعل الناس يضحكون .. وهذا هو ما كانوا يطلبون.

---

[1] You Can't Take It With You المؤلفان أمريكيان، وقد ظهرت ملهماتهما هذه سنة ١٩٣٦ من ثلاثة فصول وهي عبارة عن قصة تلك الأسرة المرحة المجنونة، أسرة سيكامور (أشجار الجميز!) التي يرأسها الجد فاندرهوف، ولهذه الأسرة فلسفتها التي تتلخص في أن الثروة لا يمكن أن تقارن بما يحصل عليه الإنسان من السرور بفعل ما يهمه فعله ويلذه القيام به، وتعارض أسرة الجميز هذه أسرة أخرى هي (آل كربي) التي لا تزال في هم وغم وكرب عظيم بالرغم من ثروتها الواسعة ومالها الجم الكثير، ويقع الشاب الوسيم الغني توني كربي Tony Kirby في غرام الفتاة أليس سيكامور التي تعمل سكرتيرة له .. ويحضر توني والديه إلى دار أليس ليتعشوا هناك ولمقابلة والدي أليس، ويصل آل كربي في ليلة غير الليلة المضروبة للعشاء، فيتلقاهم آل سيكامور لقاء كريماً ويقدمون إليهم عشاء فخماً، ألا أن آل كربي يظهرون من التعاظم والنفخة الكذابة ما يضيق به آل سيكامور وتدرك أليس أن زواجها من توني من رابع المستحيلات فتنصرف، ولكن توني لا يتخلى عنها لأنه يعتقد أن أهله كانوا مخطئين بالفعل .. وفي النهاية يأخذ المستر كربي بفلسفة المستر سيكامور ويتزوج توني وأليس وقد نالت هذه المسرحية جائزة بلتزرعن سنة ١٩٣٦ – ١٩٣٧.

ولا تنس أن معظم الروايات التي تصيب النجاح ليست عادة من روايات الرعب، فثمة مسرحيات من قبيلا رواية شرود[١] Abe Lincoln In Illinois ورواية كنجسلي[٢] Dead End أو رواية هوسمان: فيكتوريا رجينا، أو رواية بين Bein: Let Freedom Ring أو رواية كارول :Carrol Shadow & Substance[٣] وروايته[٤] The White Street أو رواية ليليان هلمان Watch On The Rhine.

.... كل هذه الروايات وأمثالها جديرة بالنظر بالرغم مما بها من عيوب، وهي جميعاً تقوم على الشخصية، أما الروايات الرديئة حقيقية ففيها أشياء تدعو إلى الغرابة .. أشياء مستهجنة ونابية تجعلها من الروايات التي تسترعي الانتباه بالرغم مما فيها من عيوب، واستيفاء شخصياتها لمقوماتها الثلاثة قد يزيدها نجاحاً على نجاح.

فإذا كنت ممن لا يهمهم أن يكتبوا مسرحيات جيدة بقدر ما يهمهم أن يجمعوا النقود والثروات بسرعة وعلى عجل .. فلن يكون لنا أمل فيك، وأنت لن تعجز عن كتابة المسرحية الجيدة فحسب، بل لن تجمع ثروة أو تدخر نقوداً أبداً.

---

[١] Abe Lincoln In Illinois مسرحية لروبرت شرود ظهرت سنة ١٩٣٨ وعرض فيها تلك الحقبة الأولى من حياة شباب رئيس الولايات المتحدة العظيمة لنكولن.

[٢] Let Freedom Ring مسرحية للكاتب الأمريكي ألبرت بين اقتبسها عن قصة للكاتب القصصي جراس لميكن.

[٣] Shadow & Substance مسرحية ظريفة للكاتب الأيرلندي بول فنسنت كارول يوازن فيها بين عقلية دينية ضيقة الأفق (عقلية القس سكرت Skerrit) وعقلية واسعة محيطة حرة هي عقلية المدرس أوفلنجسلي O' Flingsley —وهناك شخصية شاعرية جميلة تسبغ على الرواية صبغة روحية وهي شخصية تلك الفتاة برجد التي تشبه شخصية جان دارك بما تراه من رؤى روحية وبرجد فتاة غير متعلمة .. أمية .. لكنها تسمو بالرواية سمواً عظيماً بهذه الرؤى.

[٤] The White Street للكاتب الأيرلندي بول فنسنت كارول (ظهرت سنة ١٩٣٨) ويشبه موضوعها موضوع روايته Shadow & Substance إلا أنه لا يسمو إلى موضوع الرواية السابقة —وفي هذه الرواية نرى هوى الجمهور مع القس الجامد ضد المدرس الشاب المتحمس.

لقد رأينا مئات من شباب الكتاب المسرحيين منكبين فيما يشبه الحمى على كتابة مسرحيات نصف مهضومة بحجة أن المخرجين كانوا ينتظرون فراغهم منها على أحر من الجمر لكي يأخذوها منهم،و قد رأيناهم أيضاً وقد فترت هممهم وانخلعت قلوبهم بعد أن فرغت رواياتهم من القيام بدورتها التمثيلية، وتم عرضها فلم تأت بالإيراد المنشود .. وبرزت عليها روايات أولئك الكتاب الجادين الدارسين حتى في ميدان الإيراد أيضاً .. لأنهم كانوا يعطون زبائنهم ممن يغشون المسارح بضاعة أكثر مما كانوا ينتظرون، وأثمن، وهكذا نلاحظ أن الرواية إن لم تكتب إلا بدافع الحصول على إيراد الشباك فقط فأنها تخرج من قلم الكاتب فقيرة ينقصها الإخلاص وينقصها الصدق والحرارة، والإخلاص والصدق والحرارة لا يمكن أن تصنع وبالأحرى لا يمكن حقنها في جسم الرواية إذا لم تكن تحسها وتشعر بها.

ومن ثمة فنحن نقترح عليك ألا تكتب إلا الشيء الذي تؤمن به وتعتقده حقيقة، ونناشدك الله ألا تستعجل في ذلك .. بل تأن، وعليك بالأناة وأعمال الفكر في نسخة الرواية في أثناء الكتابة وبعد الفزاع منها .. واستمتع بما كتبت، بل استمتع أيضاً بطول التفكير في كل ناحية منها، ولاحظ شخصياتك واحرص على أنها تنمو وتتطور .. وعليك بانتقائها من الشخصيات التي تعيش في المجتمع، الشخصيات التي تملي عليها الحاجة جميع أعمالها فإذا توخيت هذا كله وجدت أنك قد فتحت أمامك أبواب الفرص لبيع روايتك .. فلا تكتب إذن لا للمخرجين ولا للجمهور .. بل اكتب لنفسك، ولنفسك فقط.

٨ - الميلو درامة

ولابد الآن من كلمة عن الفرق بين المسرحية –أي الدرامة– والمسرحية العنيفة –أي الميلو درامة، ولعل أهم فرق بينهما هو أن الانتقال في الميلو درامة يكون دائماً انتقالاً خاطئاً .. بل لعل الميلو درامة لا تشتمل على شيء من الانتقال أبداً– والصراع في الميلو درامة يكون عادة مبالغاً فيه، وبالأحرى مبالغاً في تأكيده،

كما تتحرك الشخصيات بسرعة البرق من قمة عاطفية إلى قمة عاطفية أخرى – وهذا ناشيء من أن الشخصيات لا تبدو إلا في بعد واحد فقط من الأبعاد الثلاثة التي يجب أن تتوافر لكل شخصية روائية ..

والميلو درامة إلى هذا كله مشحونة بالافتعالات، فنرى القاتل الذي لم تعرف الرحمة سبيلاً إلى قلبه قط يقف في الطريق فجأة، وبالرغم من ملاحقة رجال البوليس له، لكي يرشد رجلاً أعمى في أثناء عبوره للطريق، وهذا من الأعمال السطحية الملفقة، فمن غير المحتمل أن يقف رجل هارب بحياته من رجال البوليس، وهو في هذه الحالة لا يكاد يرى شيئاً مما يجري في الشارع فينسى هذا الذي هو فيه ليساعد ذلك الأعمى، ولعل الأقرب إلى العقل هو أن يرمي القاتل ذلك الأعمى بالرصاص ليخلي له طريقه، ل أن يبدي له هذه الشفقة المفتعلة –أن الانتقال لابد أن يتوافر لكي يجعل الشخصيات– حتى الشخصيات المستكملة لأبعادها الثلاثة – شيئاً معقولاً لا تنفر منه العقول،وافتقار المسرحية إلى الانتقال يمسخها فيجعلها ميلو درامة.

٩ – في العبقرية

ولننظر فيما عرفوا به العبقرية لنرى ماذا قالوا:

يقول توماس كارليل فيما كتبه عن فردريك الأكبر:

"إن العبقرية طاقة تفوق ما يتصوره العقل تجعل المرء يضطلع بالمتاعب، أول من يضطلع بها".

ونحن نوافق على ذلك.

ويقول أوسباس ل. شوارتز في كتابه: نماذج عامة للمتفوقين من الناس General Types Of Superior Men "أن الرجل الموهوب يستخلص من

الحد الأقصى من ملاحظاته حداً أدنى من النتائج، بينما الرجل العبقري يستخلص حداً أقصى من النتائج من الحد الأدنى من ملاحظاته[1].

ونحن نوافق على هذا أيضاً.

ويقول هافلوك أليس في كتابه: دراسة العبقرية الإنجليزية The Study Of English Genius "أن العبقرية هي النتيجة السعيدة لعوامل وظروف عدة" ولسوف نعود إلى ذلك فيما بعد.

وفي معجم وبستر الدولي:

"العبقرية" الموهبة الذهنية التي يختص بها فرد، ذلك الاستعداد أو الكفاية الذهنية التي تؤهل صاحبها لنوع معين من العمل، أو النجاح الخاص في مهنة معينة أو عمل معلوم، التفوق الذهني الخارق، قدرة غير عادية على الاختراع أو الأبداع.

والإنسان العبقري يستطيع التعلم بأسرع مما يستطيع الإنسان المتوسط، أن له قدرة على الابتكار، وهو يأتي من الأفعال ما لا يستطيعه الرجل العادي، أنه متفوق ذهنياً، ألا أن هذا كله لا يعني أن الشخص العبقري يمكنه أن يكون عبقرياً حقاً دون أن يدرس دراسة جدية، ونحن طالما رأينا أشخاصاً متوسطي الذكاء يبذون العباقرة الكسالى الذين قعدوا عن التعلم وعن الدرس، وإذا قلنا أن هؤلاء "أنصاف موهوبين" لما غير هذا من حقيقة أمرهم شيئاً .. حقيقة وجودهم بكثرة في كل مكان في العالم دون أن يعملوا وأن ينتجوا .. فلماذا يا ترى تبقى هذه العبقريات الذهنية مجهولة خاملة؟ لماذا يموت الكثيرون منهم في متربة وبؤس وفاقة؟ إذا أردت أن تعرف الجواب على هذا، فانظر في ماضيهم .. في كيانهم الجسماني أو المادي .. في تلك الخلفية التي يستندون إليها، إن كثيرين منهم لم تتهيأ لهم الفرصة قط

---

[1] معنى هذا الكلام: أن الرجل الموهوب يلاحظ أشياء كثيرة جداً ولا يستخلص منها إلا نتائج قليلة .. يعكس الرجل العبقري الذي يلاحظ القليل وسرعان ما ينتهي من هذا القليل إلى نتائج كثيرة وعظيمة جداً.

للذهاب إلى المدرسة (من الفقر)، وكثيرين قسم لهم أن يعاشروا قرناء سوء، ومن ثمة كانت مواهبهم العالية تضيع في مخاطرات ضارة لا برجي من ورائها أي خير (أثر البيئة)، وهناك آخرون ممن يدرسون، ألا أن فكرتهم عن الموضوع الذي يدرسونه فكرة زائفة (انحراف في طريق التعليم والتربية) وقد يذهب بك الظن إلى أن العبقري الحق يمكنه دائماً أن يجد طريقه إلى النجاح، إلا أن الأمر ليس كذلك، فكل شخص أصاب النجاح بالرغم من الشدائد التي حاقت به، لابد أن يكون قد أتيحت له فرصة من فرص هذا النجاح.

إن القدرة الذهنية الخارقة التي ينطوي عليها الشخص العبقري لا تكون بالضرورة بالقدر الكافي الذي يهيء له النجاح .. إذ يجب أولاً أن تتيح له خطوة البدء الأولى .. أي أن تتيح له الفرصة للتعمق في معلوماته عن الحرفة التي وقع عليها اختياره، والشخص العبقري له من القدرة على الاشتغال بأي عمل من الأعمال وطول الصبر على ذلك أكثر مما لغيره من الناس.

والشيء الذي يحير هنا هو أن العباقرة ليسوا نادرين كما يبدو لنا، فهذا وبستر يقول: "إن العبقرية هي الاستعداد أو الكفاية الذهنية التي تؤهل صاحبها لنوع معين من العمل"، فهذا النوع المعين من العمل لا يتيح اللكثيرين ممن لهم الكفاية والقدرة على الاضطلاع به، فما هو المفروض إذن أن يفعل هذا النمط من الأشخاص إذا اضطرته الظروف إلى الاضطلاع بعمل هو النقيض تماماً لهذا "النوع المعين من العمل" الذي كان مؤهلاً له؟ أن كلمة "معين" في هذه الحالة لها الأهمية العظمة، أن العبقري لاعبقرياً إلا في شيء معين فقط، أي "في نوع معين من العمل"، وهناك شواذ عن هذه القاعدة بالطبع، فثمة رجال من طراز ليوناردو دافنشي وجيته، وغيرهما ممن لا يتجاوز عددهم أصابع اليدين في تاريخ البشرية كلها، قد نفوقوا في أكثر من ميدان من ميادين الفن أو الفكر، إلا أننا نقصد هنا غير هؤلاء .. إننا نقصد أناساً من أمثال شكسبير وداروين وسقراط وعيسى ... ممن

كانوا عباقرة في ميدان واحد فقط، لقد أتيحت الفرصة لشكسبير فوصل أسبابه بأسباب المسرح، وإن كانت هذه الصلة صلة حقيرة في أول الأمر، أما داروين فقد نشأ في أسرة ذات جاه وغنى كانت تعده ولداً خائباً بالرغم من حصوله على درجة جامعية، ثم حدث أن ذهب في رحلة إلى الأقاليم الاستوائية، حيث تهيأت الفرصة "للعقل المؤهل لنوع معين من العمل" فتجلت سجاياه .. وهذا هو ما كان شأن العباقرة الآخرين.

إن أحداً من الناس لم يولد قط ليجد العظمة في انتظاره، أن كلاً منا يحب موضوعه الخاص أكثر مما يحب أي موضوع آخر، ولو أننا جميعاً أعطينا ما نحتاج إليه لكي نوسع معلوماتنا في هذا الموضوع، لكنا قمينين بالقيام بخطوات موفقة، أما إذا اضطررنا اضطراراً إلى القيام بعمل لا نحبه، فإن هذا يشيع السخط في نفوسنا ويفت في عضدنا، ثم نخفق فيما نعمل آخر الأمر.

إننا نطلق على شجرة التفاح شجرة تفاح قبل أن تثمر تفاحاً، ولكن ألا يختلف الحال في شأن العبقرية؟ ألا يمكن أن يقال أن الشخص العبقري هو هذا الشخص الذي أنجز عملاً من الأعمال، أو الذي أراد أن ينجز عملاً ما لكنه عجز عن إتمامه وحبط عمله في النهاية بشكل ما؟

كلا بالطبع .. إذا كان لما أثبتناه في أول هذا الفصل من تعاريف العبقرية، أي معنى، أن أحداً منهم لم يتكلم عن إنجاز العمل، بل هم لم يحاولوا أكثر من تحليل المادة التي صنعت منها العبقرية، أن النجاح مزيج جميل من الظروف التي ساعدت العبقري على التبحر والانساط في سبيل الحصول على الشيء الذي لديه القدرة التامة على الحصول عليه، وهذا هو معنى ما قبسناه من كلام هافلوك أليس .. وكذلك ليس في ملاحظة أوسياس ل. شوارتز ما يجافي الحق، وذلك حيث يقول: "أن الرجل العبقري يستخلص حداً أقصى من النتائج من الحد الأدنى من ملاحظاته"، ولكن هل يصدق ذلك فقط في حالة ما إذا نجح العبقري؟ وهل لا

تكون بذرة التفاح إذا ما حملناها إلى قلب المدينة وألقينا بها على أسفلت الشارع لتطحنها العربات وأقدام المارة؟ .. كلا بالطبع .. هل هي تظل بذرة تفاح حيثما وجدت، وحتى إذا نحن أنكرنا عليها الفرصة التي تتيح لها إنجاز ما خلقت من أجله ..

إن السمكة تبيض ملايين من البيض الذي لا يعيش منه إلا واحدة من كل ألف، ثم لا يعيش مما فقس هذا كله إلا القليل ليدرك النضج ويصبح سمكاً كبيراً، أكبر ما يكون نوعه، إلا أن هذا المصير لم يمنع كل بيضة كاملة سليمة من بيض السمك، لها كل السجايا الضرورية لأن تتطور إلى سمكة، لو لم تأكلها سمكة أخرى، أما البيض الذي نجا وأتم تطوره فلا فضل له مطلقاً في مصيره هذا، ولا دخل (لبعد نظره) أو عبقريته في موضوع بقائه، ومن ثمة كان أليس صادقاً في قوله وهو يعرف العبقرية بأنها: "النتيجة السعيدة لعوامل وظروف عدة"، والبقاء من بين هذه العوامل والوراثة عامل آخر، والتحرر من الفاقة عامل ثالث، وإن كان تسعة وتسعون في المائة من العباقرة الذين حفلت بهم الإنسانية نشأوا من الطبقات الفقيرة، الطبقات الدنيا التي تكابد وتكافح في سبيل الوصول إلى الشمس، أن الفاقة لم تستطع أن تمنع هذا العدد القليل من النوابغ من الظهور وملء مسامع الزمان دوياً ومجداً، ولكنها استطاعت بالفعل منع آلاف وآلاف ممن كانوا أحرياء بالنجاح لو أن الظروف السعيدة التي أتيحت لغيرهم قد أتيحت لهم هم أيضاً.

أما هؤلاء (الجخاخون) جميعاً، الذين يملأون المحافل جعجعة وتفاخراً كاذباً مدعين أنهم عباقرة، فلا يمكننا أن نغض الطرف عنهم أو نسقطهم من حسابنا دون أن نلقي نظرة على أعمالهم .. أنهم قوم كريهون .. مزعجون .. ولكن بعضهم قد يصلح لأن يكون موضوع مقالة من المقالات الطريفة.

مما يؤثر أن جميع القتلة وسفاحي الدماء يتظاهرون بالبراءة وطهارة اليد ويدعون أنهم ضحية للتهم الملفقة ضدهم، بالرغم من ضحك الساخرين بدعواهم

هذه من العارفين "ببواطن الأمور".

على أننا يجب ألا نتناسى إحدى السجايا الهامة التي يتسم بها العبقري، ألا وهي مقدرته التي لا تعرف الحدود على بذل أقصى ما في وسعه من جهد في الميدان الذي يهمه والموضوع الذي يلذه، أما غالبية "الجخاخين" والعياذ بالله .. فلا ينفكون يتبجحون بأنه لا يزال لديهم الكثير –والكثير جداً– من الأعمال التي تقتضي بذل الجهود الجبارة والكدح المضني.

ونحن لا نستطيع إلا أن نؤكد تلك الحقيقة التي تتلخص في أن العباقرة وأن كانوا ينطوون على قوى غير عادية نم القدرة الذهنية على الاستيعاب في ميادينهم "الخاصة"، فإن كثيرين منهم لا تتاح لهم الفرصة على الإطلاق لكي يمارسوا العمل الذي يلذهم ويهمهم، وإذا تذكرت أن معظم العباقرة يتفوقون في ميدان واحد فحسب علمت أنهم يكونون غرباء إذا وضعوا في ميدان غريب عنهم.

أن السمكة خارج الماء لا تكون إلا سمكة ميتة .. وكذلك الشخص العبقري الذي يوضع في غير ميدانه، لا يكون إلا غرا أبله.

١٠ - ما هو الفن

سؤال: أيمكن القول بأن الفرد ينطوي في ذاته على أفكار الخير وأفكار الشر، والأفكار الشريفة والأفكار الفاجرة الخبيثة؟ وهل في طبيعة كل شخص أما أن يكون شهيداً قديساً أو خائناً مائناً.

جواب: طبعا .. إن الفرد لا يمثل نفسه فقط أو جنسه فحسب، بل هو يمثل النوع البشري كله، وتطوره المادي هو نفس تطور الإنسانية في مجموعها ولكن على نطاق أصغر، أنه منذ أن يوجد في رحم أمخ يشرع في المرور بكل مراحل التحول والتطور التي مرت بها الإنسانية منذ ذلك الوقت الذي بدأت فيه رحلتها

الطويلة من عهد البروتوبلازم، وينطبق هذا القانون نفسه على الإنسان وعلى الأمم، أن الإنسان يظل يتعثر في ضباب من فوقه ضباب، وفي طرق مبهمة غتمضة المعالم، تماماً كما تعثرت القبائل والجماعات والشعوب من قبل، فهوفي طفولته، ثم في مراهقته، ثم في رجولته يمر بنفس الخطوب والبلايا، ويخوض نفس المعركة التي خاضتها القبائل والجماعات والشعوب في سبيل سعادتها، والفرد الواحد أعني الإنسان الواحد، هو صورة طبق الأصل من الإنسانية كلها، وضعفه هو ضعفنا جميعاً، وعظمته هي عظمتنا.

سؤال: وهل يجب على أن أكون حامي ذمار أخي؟ أنني لا أريد أن أكون مسئولاً عن أفعاله، إنني فرد.

جواب: وكيف تأبى أن تكون كذلك والقط والفأر والأسد والحشرة تفعله؟ بل الأرضة مثلا —أو النمل الأبيض .. أن لها إناثاً لا عمل لها إلا أن تضع البيض .. ثم تجد في الخلية الفعلة والحرس والجنود وغيرهم ممن كل وظيفتهم أن يكونوا معدة للجماعة كلها، فهم يمضغون الطعام الليفي الخام، ثم يهضمونه، ولا يكون صالحاً للأكل إلا إذا مر بهذه العمليات، ثم يأتي جميع أفراد الخلية إلى هذه المعدة الحية .. معدة الفرد، لتمتص منها الطعام الجاهز كي تحافظ بها على حياتها، وهكذا يكون لكل فرد من أفراد هذه الجماعة عمله الخاص ويكون كل منهم ضرورياً للآخرين ولا غنى لهم عنهم، وأنت إذا دمرت أي نوع من فروع هذا المجتمع الحسن التنظيم لأفضي ذلك إلى دمار المجتمع كله وانهياره؛ لأنهم لا يستطيعون العيش منفصلين أو مستقلين .. شأنهم في هذا شأن العصب أو الرئة أو الكبد .. لا يمكن أن يعيش أي منها منفصلاً عن بقية الجسم، وأفراد هذه الحشرات مجتمعة تكون مجتمعاً قائماً بذاته، وهذه هي الحال في جسمك أنت، فكل عضو من أعضائه يعمل على حدة، فإذا وفق بينها جميعاً صنعت إنساناً .. والإنسان هو أيضاً ليس إلا جزءاً من كل من الهيئة البشرية كلها، أن كل فرد في أسرة من أسر النمل

الأبيض له شخصيته المستقلة القائمة بذاتها، وشأنه في ذلك شأن الرجل أو الذراع أو الرئة التي لكل منها خصائصها ووظائفها، لكنها مع هذا لا تزال جزءاً من كل .. وهذا هو السبب نفسه الذي يجب عليك بمقتضاه أن تكون حارساً لأخيك وحامياً لذماره، فأنت وهو جزءان في جسم واحد، وإذا ساءت حاله فإن هذا يؤثر فيك ولابد.

سؤال: إذا كان إنسان واحد يملك جميع خصائص النوع البشري كله فأي فرصة لي أنا في تصويره تصويراً إجمالياً؟

جواب: ليس هذا عملاً يسيراًعلى الإطلاق، إلا أن رسمك للشخصية لا يكون جيداً إلا بمقدار ما تضع في شخصيتك من هذا التصوير الإجمالي.

ولن تنجح في ذلك إلا إذا كان كمال الفن –وكمال الفن وحده– هو غايتك التي تهدف إليها .. حتى إذا لم تصل قط إلى غايتك هذه.

سؤال: فما هو ذلك الفن الذي تعنيه؟

جواب: الفن في صورته الميكروسكوبية .. هو البلوغ إلى حد الكمال بالكون كله .. وليس بالنوع الإنساني فقط.

سؤال: الكون؟ ألا ترى أنك تغلو قليلاً؟

جواب: أن البروتوزون يتكون من نفس العناصر التي تتكون منها خلايا الجسم الإنساني، وتجمع الملايين من هذه الخلايا –أعني الجسم– نفس العناصر التي تحتويها كل خلية على حدة، ولكل خلية وظيفتها الخاصة في مجتمع الخلايا، الذي هو العالم، وكما أن الخلية تمثل الإنسان، والإنسان يمثل المجتمع، فإن المجتمع هو الذي يمثل الكون، والكون تحكمه نفس القوانين العامة التي تحكم المجتمع الإنساني، أن التركيب ، والتركيب الآلي، والفعل ورد الفعل .. كل ذلك واحد في الاثنين.

والكاتب المسرحي حينما يخلق لنا كائناً إنسانياً كاملاً فهو لا يعيد تصوير الإنسان فقط بل يعيد تصوير المجتمع الذي ينتمي إليه هذا الإنسان، وهذا المجتمع ليس إلى ذرة من الكون، ومن ثمة فالفن الذي خلق هذا الإنسان يعكس لنا الكون كله.

سؤال: أن الكمال الذي تتحدث عنه قد يصبح محاكاة ذليلة للطبيعة، أو تعداداً لما يحتويه الكائن الإنساني.

جواب: أخائف أنت من العلم والمعرفة؟ هل يضر المهندس أن يلم بعلوم الرياضة وقانون الجاذبية وقوة احتمال المواد التي يعمل بها؟ أن واجبه يقتضيه أن يلم بكل شيء يتصل بعمله وذلك قبل أن نستطيع التساؤل عما إذا كانت له الموهبة على إقامة جسر يكون متعة للنظر، بقدر ما يكون بناء مفيداً يؤدي الأغراض التي أقيم من أجلها، أن معرفته بالعلوم على حقيقتها لا تتنافى ودقة الحس والذوق والجلال في التنفيذ الصحيح، وهذا نفسه ينطبق على الكتاب المسرحيين، أن بعض الناس يتبعون ما تقتضيه قوانين الصنعة كلها، لكن عملهم يخرج بالرغم من هذا ولا حياة فيه، وآخرون —وقد كان هناك أمثال هؤلاء بالفعل— ينتفعون بكل ما يتاح لهم من معلومات .. أنهم يتبعون كل القواعد التي يجدونها قوية صحيحة، ثم يشيعون عواطفهم في تطبيقهم لها، وبهذا يرفعون معرفتهم بها على أجنحة من خيالهم، فيخلقون الأعاجيب.

١١ - عندما تكتب مسرحية

عندما تجلس لتكتب مسرحيتك، تأكد أولاً من أنك قد أعددت مقدمتك المنطقية .. (أي فكرتك الأساسية التي سوف تبنيها عليها .. أو الغرض الذي تستهدفه من كتابتها).

أما الخطوة التالية فهي اختيار الشخصية المحورية .. أي الشخص الذي سوف يثير الصراع ويكون مصدره، فإذا كان موضوع مقدمتك هو "أن الغيرة تقضي على نفسها كما تقضي على الشخص الذي هو موضع محبتها" وجب أن يكون الرجل الغيور (أو المرأة الغيور)ماثلاً في مقدمتك، ويجب أن تكون الشخصية المحورية شخصاً لا تنثني عزيمته .. شخصاً يسلك كل الطرق التي يتأثر بها لما أصابه من ضرر، سواء كان هذا الضرر حقيقياً أو خيالياً.

أما الخطوة الثالثة التي تلي هاتين الخطوتينفهي رسم الشخصيات الأخرى ووضع خطة كل منها .. ولكن يجب إقامة التناسق بين هذه الشخصيات.

فمن ذلك وجوب أن تكون وحدة الأضداد بينها وحدة وثيقة العري ولا انفصام لها.

وكن حريصاً في اختيارك لنقطة الهجوم التي يجب أن تكون نقطة تحول في حياة شخصية أو أكثر من شخصيات روايتك.

ويجب أن تبدأ كل نقطة هجوم بصراع، ولكن لا تنس أن ثمة أربعة أنواع من الصراع، هي: الصراع الساكن (الراكد الخامد)ى والصراع الواثب (الذي يحدث فجأة وقفزاً وعلى غير انتظار) والصرع المرهص أو الذي يشف عن نفسه (ويشعر النظارة بقرب نشوبه)، ثم الصراع الصاعد (أي الذي ينشب ببطء وبالتدريج) وتذكر أنك لست بحاجة من بين هذه الأنواع إلا إلى الصراع الصاعد في بطء وبالتدريج، والصراع الذي يشف عن نفسه ويشعر الجمهور بوشك نشوبه.

وتذكر أيضاً أنه لا يمكن أن يتصاعد الصراع أن لم يكن ثمة عرض أو كشف مستمر، وانتقال دائم (أي تحول من نقطة إلى نقطة سواء في اموضوع أو في نمو الشخصية).

والصراع الساعد (الذي ينشب ببطء وبالتدريج، وهو ثمرة الكشف المستمر والانتقال) هو الذي يضمن لك النمو (أي نمو الشخصيات وتطور الموضوع).

وتذكر أنه لابد لشخصياتك المتصارعة من المضي من قطب إلى قطب مقابل .. كأن تبدأ من الكراهية فتنتهي إلى المحبة —وهذا الانتقال هو الذي يخلق الأزمة.

وإذا استمر النمو بصورة صاعدة وثابتة (مستقرة ومستمرة) فلابد أن تأتي الذروة بعد الأزمة وثمرة الذروة هي النتيجة.

واحرص على أن تكون وحدة الأضداد بالغة أقصى درجات القوة بحيث لا تسمح للشخصيات بأن تضعف أو تترك المسرحية في وسطها،ة ويجب أن يكون لكل شخصية شيء عزيز عليها من مال أو صحة أو مستقبل أو شرف أو الحياة نفسها، لكنه معرض للخطر، وكلما ازدادت وحدة الأضداد في روايتك قوة ازداد يقينك من أن شخصياتك سوف تثبت صدق مقدمتك.

وتذكر أن للحوار من الأهمية ما لجميع العناصر التي تتركب منها المسرحية، فيجب أن تنبثق كل كلمة تقال على خشبة المسرح من صميم الشخصية التي تنطق بها.

يذهب براندر ماثيوز وتلميذه كلايتون هاملتون في كتابهما "علم المسرح" The Theory Of the Theatre إلى أننا لا يمكن أن نحكم على المسرحية إلا بعد عرضها في المسرح أمام جمهور من النظارة.

فلماذا؟ إننا نسلم بأنه من الأيسر أن نرى الحياة في ممثل من لحم ودم من أن نراها في كتاب مطبوع، ولكن لماذا تكون هذه هي الطريقة الوحيدة لمعرفة هذه الحياة، لقد كانت مقادير عظيمة من المواد البنائية حرية أن تذهب سدى لو اتبع البناؤون هذه الطريقة في الحكم على المباني، لقد كانت الآية تنعكس فتبني

المنازل في الحجم المطلوب وبالمواد المطلوبة قبل أن يأتي الملاك المنتظرون ليقرروا إذا ما كانوا يريدون هذا النوع من المنازل أو لا يريدونه .. وكذلك الجسور و"الكباري" التي كان على المهندسين إقامتها أولاً على الأنهار قبل أن تأتي الحكومة فتقرر إذا ما كان في إمكانها أن توافق على جسورهم و"كباريهم" أو لا توافق ..

أننا نستطيع أن نحكم على المسرحية قبل أن تصل إلى مرحلة الإخراج الحقيقية وذلك إذا راعينا ما يأتي:

لابد أن تكون مقدمتها المنطقية مقدمة يمكن أن تسترعي النظر من أول وهلة، إذ من حقنا أن نعرف إلى أي الجهات يسير بنا المؤلف، وما دامت الشخصيات منبثقة من المقدمة فإنها تثبت ذاتها بما يتفق وهدف المقدمة بالضرورة، والشخصيات هي التي تبرهن على سلامة المقدمة خلال الصراع، ثم يجب أن تبدأ الرواية بالصراع الذي يسير في طريقه بثبات واستقرار حتى يصل إلى الذروة، ويجب أن تكون الشخصيات مرسومة رسماً جيداً بحيث نستطيع أن نصنع لكل منها قصة محكمة واضحة داخلة في القصة العامة للمسرحية.

ونحن إذا عرفنا طريقة تكوين الشخصيات والصراع ليس لنا ذلك معرفة ما ينتظر من الرواية التي نقرأها.

وبين الهجوم والهجوم المضاد، وبين الصراع والصراع، لابد من وجود الانتقال الذي يربطهما كما تربط المونة طوب البناء، ونحن في أثناء قراءتنا للرواية لابد أن تتلمس الانتقال كما نتلمس الشخصيات، فإذا لم نجد للانتقال أثراً عرفنا العلة في تقدم الرواية بطريق الوثب والقفز –وبالأحرى –(النط)، وذلك بدلاً من نموها نمواً طبيعياً،فإذا وجدنا إسرافاً في العرض أدركنا أن الرواية ستكون ساكنة، فيها ركود وخمود.

ونحن إذا قرأنا مسرحية فوجدنا كاتبها يعرض شخصياتها في تفصيل دقيق دون أن يبدأ الصراع أدركنا أنه كاتب لا يدري من فن كتابة المسرحية شيئاً .. وحينما تكون الشخصيات غامضة، والحوار مشوشاً، ويخبط على غير هدى، فأننا لا نكون في حاجة إلى التردد في حكمنا على المسرحية: أهي مسرحية جيدة أم مسرحية رديئة .. لأنها يجب أن تكون من أردأ المسرحيات.

إن المسرحية يجب أن تبدأ من نقطة تحول في حياة واحد من شخصياتها، ويمكننا بعد قراءة صفحات قليلة من أول الرواية أن نرى إذا كانت هذه هي الحال في الرواية، ويمكننا بالمثل، وبعد دقائق قليلة من القراءة، أن نلمس إذا كانت الشخصيات حسنة التناسق، أو أنها ليست كذلك .. وليس ضرورياً أن نعرف هذه الأمور من تمثيل الرواية.

ويجب أن ينبثق الحوار من الشخصيات وليس من المؤلف، كما يجب أن ينم الحوار عن ماضي صاحبه وشخصيته وعلمه.

ونحن إذا قرأنا مسرحية مشحونة بأناس ليس لهم عمل يتقدم بنا إلى الغاية التي تهدف إليها الرواية .. أناس حشروا حشراً لمجرد التفريج المضحك والتنويع المسلي، أدركنا أن الرواية رديئة من أساسها.

إن القول بأننا يجب أن نشهد تمثيل الرواية أولاً لكي نستطيع الحكم عليها هو – على الأقل– بمثابة المطالبة بإعفاء أنفسنا من النظر في الدعوى، أن معنى هذا هو جهلنا بالأسس التي يقوم عليها فن الكتابة المسرحية، وحاجتنا إلى حافز خارجي يساعدنا على اتخاذ قرار هام في شأنها.

والواقع أن كثيراً من الروايات الجيدة قد قضى عليها سوء توزيع أدوارها على ممثلين ضعاف أو اخراجها بطريقة بائسة غير وافية، وبمثل هذا تماماً كثيراً ما تقضي الرواية السيئة على الممثل الكفء .. فأنت إذاً أعطيت عازف الكمان

العظيم فرتز كريزلر كماناً بائسة ليعزف لك عليها لأساء هذا إلى فنه ومجده، وإذا عكست الوضع، وأعطيت كماناً جيدة لشخص لا يعرف من العزف شيئاً، لكانت النتيجة واحدة في الحالين.

إننا لا نشك في الجواب المنتظر .. لقد قال أناس ملحوظو المكانة، وسيظل يقول أناس أمثالهم "أن الفن ليس علماً مضبوطاً كبناء الجسور والكباري وصناعة الأثاث .. أن الفن تسيطر عليه الأمزجة والانفعالات النفسية والتناول الشخصي، أنه شيء ذاتي، وأنت لا تستطيع أن تقول للفنان الخلاق .. الفنان المبدع .. ماذا يستعمل من القواعد في ساعة الهامه، أنه إنما يستعمل ما تشير عليه به شرارة الهامه .. وليس لهذا قاعدة مقررة".

وكل كاتب يكتب بالطريقة التي تحلو له طبعاً، ولكن ثمة قواعد معينة يجب عليه إتباعها، فهو لا مندوحة له مثلاً عن استخدام آلة الكتابة –التي هي القلم– والورقة التي لابد من الكتابة عليها .. وهذه أشياء قد تكون قديمة أو حديثة، إلا أنها أشياء لا يمكن للكاتب أن يستغني عنها، وهناك أيضاً قواعد النحو .. وحتى أولئك الكتاب الذين يستعملون في كتابتهمالخواطر السائبة التي لا ضابط لها يراعون في كتابتها قواعد إنشائية معينة وتراكيب خاصة، والواقع أن كاتباً مثل جيمس جويس يأخذ في كتابته بقواعد صارمة أسعب مما يستطيع الكاتب العادي أن يتبعه .. وهذا هو الشأن في الكتابة المسرحية، حيث لا ينبغي أن يخلط أحد بين قواعد الكتابة الأساسية وبين طريقة الكاتب الشخصية، فأنت إذا عرفت هذه الأسس كنت أحسن فناً وأمهر صنعة.

إن تعلم حروف الهجاء لم يكن من الهنات الهيئات، وهل تتذكر حينما كان الأمر يختلط عليك بين الجيم والخاء أو بين الباء والتاء أو بين الطاء والظاء إلى آخر هذه الحروف المتشابهة؟ لقد كان من العسير عليك أن تلتفت لمعنى ما تقرأ في حين كان كل جهدك موجهاً إلى تمييز هذه الحروف بعضها عن بعض، فهل

كنت تنتظر أن يأتي الوقت الذي تستطيع فيه الكتابة دون أن تتوقف لكي تفكر في الفرق بين الجيم والخاء والباء والتاء أو الطاء أو الظاء؟

١٢ - كيف تحصل على الأفكار

عندما تكون قد أعددت الشخصية الروائية الناضجة التي تطمع في شيء ما طمعاً شديداً تكون قد حصلت على مسرحية جيدة، وأنت لا تحتاج عندئذ إلى التفكير في المواقف؛ لأن صاحب هذه الشخصية المحاربة يخلق مواقفه بنفسه.

في فصل (السبب والنتيجة) أو ص ٢٤٧ من هذا الكتاب قائمة بأسماء بعض المصادر .. فاقرأ الآن هذه الأسماء وقبل أن تفعل يجب أن تتذكر أن: الفن ليس مرآة للحياة، ولكنه جوهر الحياة ولبابها، فإذا وقع اختيارك على واحد من هذه المصادر، وبالأحرى حينما تختار عاطفة من العواطف أو سجية من السجايا النفسية، فواجبك هو أن تؤكد هذه العاطفة وتفخمها وتشدد الركز عليها.

فإذا كنت تكتب عن "الحب" فيجب أن تكتب عن "الحب العظيم"، وإذا كنت تكتب عن "الطمع" فيجب أن يكون "الطمع الذي لا يرحم ولا يعرف التراخي"، فإذا اخترت الكتابة عن "الوداد والمحبة" وجب أن تكون هذه المحبة التي يشعر فيها كل من الطرفين بأنه يملك الآخر ويستولي على زمام محبته من دون الناس جميعاً .. فهذه العواطف كلها حرية بأن تولد الصراع.

ولننظر من بين هذه العواطف في عاطفة "المحبة" .. تلك العاطفة التي كانت العاطفة المحركة في مسرحية "السلك الفضي" Silver Cord وهذه العاطفة ليست هي عاطفة الود أو الحب العادية، أنها عاطفة تنطوي على الأنانية والأثرة، العاطفة الغالية (من الغلو) الزائدة عن حدها التي تشبه عاطفة الأم لأبنائها.

وليس يكفي بالطبع أن تعرف أن الشخص صاحب هذه العاطفة يكون

شخصاً أنانياً، ولكن الواجب أن تعرف لماذا يكون كذلك، وعلى وجه العموم يحسن أن تعرف أن عدم الشعور بالأمن والطمأنينة، ثم رغبة كل إنسان في أن يكون "شيئاً هاماً" هما السببان الرئيسيان لجميع الخصائص المتطرفة الزائدة عن حدها، لقد أرادت الأم –في الرواية المذكورة– أن تكون مركز الأهمية وموضع استرعاء الأنظار بدلاً من أن تسمح لأولئك النسوة اللائي أحضرهن أبناؤها إلى بلدهم بأخذ نصيبهن من الأهمية والاعتبار الطبيعيين.

والمحبة حاجة أساسية وضرورة من الضرورات المركبة في الطبيعة الإنسانية، ولكن المحبة المغالى في أمرها .. المحبة الزائدة عن الحد .. ربما كانت محبة خطرة .. محبة تسحق أصحابها، وإذا أردت أن تتفادى المحبة الزائدة عن الحد هذه، كدت تجد تفاديها أمراً مستحيلاً، ومع هذا كله .. فماذا في وسعك أن تفعل في شخص يحبك الحب كله؟ إنك إذا كنت شخصاً دمثاً وجدت ألا بد لك من بذل ذات نفسك لهذا الشخص، مهما كنت تود لو أن بينك وبينه بعد ما بين السماء والأرض.

ووظيفة المسرحية أن "تعلم" لا أن "تسلي" فقط، فالكاتب المسرحي يفسر الإنسان للإنسان ويصور له ما انطوى عليه، وأنت حينما تشهد إنساناً يسبب التعاسة للآخرين فوق خشبة المسرح، فربما عرفت نفسك وتبينت حقيقة أمرك فيما يقوم بفعله.

ولنعد أدراجنا إلى صفحة ٢٤٧، ولنتق من بين كلماتها لفظة "بذئ"، البذاءة والخشونة: أن الشخصية البذيئة الخشنة تنم عن أن صاحبها شخص لا يشعر بعيوبه وأوجه النقص فيه، أنه شخص قصير النظر، ضيق الفكر، مفتقر إلى سعة الأفق، أنه يحاول أن يصنع الشيء الصحيح لكنه لا يستطيع، أنه لا يعرف كيف يصنعه، فمثل هذا الشخص يضطرك إلى مصارعته لا محالة.

التدقيق: هل يمكنك أن تفكر في المعيشة مع شخص مدقق لا يرتكب غلطة مطلقاً في الأربع والعشرين الساعة؟ أن مثل هذا الشخص لابد أن يكون شخصاً كريهاً .. ممقوتاً .. لا يطاق .. أن كماله يتطلب الكمال من كل شخص يعاشره، ويجب ألا ننسى أن من المحال أن يكون الإنسان –ما دام إنساناً مستقيماً– كاملاً مائة في المائة، ولكن الواقع طبعاً هو أن هذا الشخص المستمسك بأهداب الكمال لا يدرك أنه هو أيضاً إنسان عادي .. إنسان له عيوبه ونواحي ضعفه، ومن ثمة فمثل هذا الشخص لابد أن يثير صراعاً مع الشخاص المحتكين به.

الاختيال والغرور: أن الشخص المختال المغرور (ولا أعني ذلك الذي يقف في خيلائه عند الحد العادي، بل أعني الشخص المخدوع في نفسه) لابد أن يكون شخصاً مرهف الإحساس إلى حد الإفراط، أنك لا تكاد توجه إليه أي شيء من النقد، حقيقياً كان أو غير حقيقي، حتى يبادر إلى مخاصمتك والهجوم عليك، أنه يكون في حالة مفظعة من الشعور بعدم الأمن حتى لتراه ينفخ أوادجه باستمرار ليؤكد لمن حوله أنه شخص عظيم الأهمية، كبير الخطر، ومثله يحب دائماً ألا يصنع أمراً من الأمور إلا بحسب مزاجه هو، ووفق ما يهوي .. لا ما يهوى الناس، وإذا عمل معه غيره فيجب أن يكون هذا الغير لبقاً كيساً (شديد الدبلوماسية) في إنجاز أي عمل معه، ومثل هذا الشخص أيضاً يفقد، ولابد محبة المحتكين به وودهم واحترامهم،و في هذا المحيط يجب أن تدور مسرحيتك.

عزة النفس والشعور بالكرامة: أن الشخص الذي يغالي في شعوره بعزة نفسه وكرامتها (لا تنس أننا يجب أن نبالغ في تجسيم هذه الخلة) يصلح كل الصلاحية لأن يكون مادة لملهاة ناجحة، ويمكن أن يكون صاحب هذه الشخصية رجلاً متباهياً مختالاً .. أو كما يقول العامة "رجلاً فشخاراً" رجلاً هو عكس ما يتظاهر به

تماماً، ويجب أن تعني بخلق "وحدة الأضداد" بينه وبين المحيطين به حتى لا يمكن أن ينفصلوا، وبهذا تضمن لنفسك مسرحية فكهة طافحة بالبشر.

الحكمة والتعقل: أن المبالغة في أي شيء حتى في الأشياء الحسنة نفسها، يمكن أن تجعل هذا الشيء داعياً إلى السخط مثيراً للغيظ، فإذا اخترت للكتابة شخصاً حكيماً لا يخطيء أبداً .. عاقلاً بصيراً على الدوام .. كان في إمكانه أن يجعل جميع من حوله يشعرون بالغباء والتفاهة وضعة الشأن، وهم حتى إذا كانوا يعجبون به ويجعلونه مضطرون إلى الثورة عليه، والاستياء منه ومخاصمته لما يجعلهم يشعرون به دائماً من أنهم دونه وأقل منه، بدلاً من أن تجعلهم حكمته وغزارة عقله يحبونه أو يسميلون إليه.

أن من الناس من إذا بدأ عملاً لم يتمه أبداً، ومنهم المسوفون المماطلون الذين يؤجلون عمل اليوم إلى الغد دائماً، ومنهم المندفعون الذين يعملون أولاً ثم يفكرون فيما بعد .. وثمة في الواقع آلاف من السجايا والخصائص والعواطف والانفعالات البشرية التي يمكن أن تخلق شخصيات فذة للمسرحية والقصة والأقصوصة.

وفي وسعك أن تأخذ شخصاً صافياً نقياً، مبرأ من كل عيب، ثم تجعل فيه إحدى هذه السجايا مع المبالغة فيها، والخروج بها عن الحد المألوف لتجعله بطلاً لمسرحيتك أو قصتك وقس على هذا آلافاً وآلافاً من الشخصيات التي لن تتسع حياتك للكتابة عن نصفها أو ربعها أو شطر منها.

أن كل كلمة من المصادر المعطاة في صفحة ٢٤٧ تمثل لك شخصية من الشخصيات الروائية، ولنضرب المثل من جديد بكلمة: "الشناعة" إنك إذا كتبت رواية موضوعها الشناعة فليس بك حاجة إلى تلك الشخصية المألوفة العادية أو

المرأة البلهاء الحمقاء .. بل اجعل بطلتك امرأة ذكية ذات حسن لكنها "شنيعة" لتكتب مسرحية أو قصة جيدة.

أن كل إنسان يبالغ في ناحية نم نواحيه يكون شخصية جيدة لقصة أو مسرحية، والذي يجب ألا تنساه هو أن تكون شخصياتك مكافحة مجاهدة بمعنى أنها تتشبث بهدفها ولا تنثني عنه، فالفالشخص العنيد المكافح خليق بأن يبرز نفسه خلال الصراع، وأن سر السعادة هو أن يدرك كل منا أنه لا يوجد من هو كامل كمالاً تاماً أبداً، ويجب أن تفهم دائماً أن ثمة متسعاً لتحسين أحوالنا جميعاً.

ويجب أن يكون ؑحساسك بما تكتب إحساساً عميقاً –فهو في الواقع ينبغي أن يكون عقيدة من عقائدك، ويجب ألا يخامرك الخوف أو الانزعاج من الصراع على الاطلاق فيما تكتب؛ لأن هذا إذا حدث كانت قطعتك الأدبية قطعة كئيبة ساكنة، مهما كان نوعها الأدبي الذي اخترته لها مسرحية كانت أو قصة أو غيرهما.

والفكرة الجيدة لا تكون في أي صورها الأدبية إلا فكرة جيدة، ولكن ما هي الفكرة الجيدة مهما تكن الصورة الأدبية التي أودعت فيها؟ أنها بذرة لا أكثر ولا أقل، والأمر موكول إليك بعد هذا لتخلق منها شيئاً .. فاذكر أن أية فكرة لم تتهيأ لها الشخصيات ذات الأبعاد الثلاثة هي فكرة لا تساوي مليماً صدئاً.

والمجازات أو أية أفكار خيالية لا تكون جيدة إلا حينما تمثل الالهامات الإنسانية.

واصطياد الفكرة التي تصوغها في أي نمط من أنماط الكتابة هو من أيسر الأمور، وما عليك إلا أن تنظر حولك وأن تكون قوى الملاحظة .. كن قوي الملاحظة وستجد أن الدنيا من حولك هي محل حلوى لا تنفد أطايبه، وأنه مسموح لك بتخير ما يلذك من محتوياته، وما تستطيبه نفسك ويرتاح إليه مذاقك.

وإليك طائفة من الشخصيات التي تستطيع أن تجرب طاقتك عليها، وقد حاولت أن اكتشف لك ما يضطرب في أطواء كل شخصية .. وفيما يلي أنماط ونماذج .. فحاول أن تخلق منها أناساً فيهم نبض وفيهم حياة:

ما الذي يجعل الشخصية شخصية صلبة صارمة لا ترق ولا ينثني لها عود؟ (تذكر أنه لا داعي مطلقاً لأن يكون صاحب الشخصية الصلبة الصارمة شخصاً خبيثاً أو رديئاً).

وجود شيء هام جداً معرض للخطر

كون الشخص لا يمكن أن ينثني أو يتراجع

التصميم

الطمع

القنوط

إذا حوصر ووقع في الشرك

خوفه من الاخفاق

صدقه (أنه شخص مكافح لا يلين ولا ينثني)

عاطفته الطاغية (الحب – الكراهية – الشره – الغيرة .. إلخ)

تشبثه بهدفه

تركيزه كل تفكيره في نفسه

ضيق عقله

بعد نظره

ميله إلى الانتقام (لا يترك ثأره)

الانتهازية

الشره

الحقد

وإليك هذا الخليط من الشخصيات الصلبة الصارمة فأحس منها ما تسميه:

الشخص عديم الحيلة قليل التبصر يوحي بما يأتي:

أحلام اليقظة

عدم المبادأة (لا يمكن أن يكون هو البادئ في أي شيء)

البلادة

لا هدف له في الحياة

الطيش

الشخص الذكي يوحي بما يأتي:

الدهاء والألمعية

حضور البديهة

قوة الملاحظة

الذكاء

الموهبة

الخبرة بخبايا النفوس

الشخص الضجر (القرفان) يوحي بما يأتي:

بطء الفهم

الأنانية

الأنانية والعجب

يركز كل تفكيره في نفسه

القلق أو الخوف

النقص في بعد النظر وقوة الملاحظة والذكاء

الغم

الشخص السيء الخلق يوحي بما يأتي:

التهور وعدم المبالاة

النزق وسرعة الغضب

العصبية وسرعة التهيج

قصور في الفهم

قلة الصبر والجزع

الفشل وخيبة المسعى

الكراهية

الغثيان وجيشان النفس

العناد

الافراط في التمتع إلى حد التلف

حضور البديهة

الشخص الانطوائي الذي يكره الاختلاط يوحي بما يأتي:

القسوة

الضراوة والجشع

الكبت والصد

غلظ القلب وقلة الإنسانية

الصرامة

الإضرار بالناس بأي طريقة

التعصب والاستمساك بالرأي

التمرد والجموح والالتواء

الشخص المولع بالترف يوحي بما يأتي:

الانهماك في الملذات

الشهوانية

الحساسية

التحدث عن نفسه

الجوع الشديد إلى الجمال

الانحطاط

الإفراط في التمتع

الشخص الذي يعتقد في نفسه البر والاستقامة يوحي بما يأتي:

التطرف في الانتقاد وصعوبة الإرضاء

التعصب والاستمساك بالرأي

التهيب والتخوف

عدم الطمأنينة

مركب النقص (العقد النفسية)

التجبر والغطرسة

الزهو والإعجاب بالذات

الأنانية والأثرة

الغيبة والكلام في حق الناس

الشجار والعناد

الشخص المرتاب أو عديم الثقة في الناس يوحي بما يأتي:

عدم الطمأنينة

مركب الأثم (الشعور بالذنب)

التشاؤم

التذلل والزلفى (الدحلبة)

الزهو والغرور

الجبن

التعاسة

العجز عن التقدير

مركب النقص (العقد النفسية)

الشخص المتعصب المستمسك برأيه يوحي بما يأتي:

ضيق العقل – والحكم على الآخرين وفقاً لمقاييس محددة

الغضب البارد (المكبوت)

الاحتشام والتمسك بآداب اللياقة

الإصرار وعدم الانثناء أو اللين

الرجعية والارتكاس

التكلف والتمسك بالشكليات

اللطف والمجاملة

التأدب

الغيرة والحماسة (والشخص الغيور متعصب، ولكن المتعصب قد لا يكون غيوراً بالرغم من تعصبه)

مركب الاثم (الشعور بالذنب)

الشخص الدنئ الوغد يوحي بما يأتي:

الخيلاء والعجب

الاستهتار وعدم التهيب من شيء أو المبالاة به.

الأنانية والأثرة

الحسد

عدم الطمأنينة

الغرور والزهو

التقلب في الرأي (الهوائية)

الوحشة والكآبة

مركب النقص (العقد النفسية)

العجز عن القيام بأعمال بنائية

الشخص الطماع يوحي بما يأتي:

التمرد والثورة على الحالة الراهنة

الرغبة في المعرفة وحب الشهرة

الرغبة في تبرير الوجود (معرفة حقائق الأشياء)

السخط والتبرم

التحرق إلى التغيير

الهرب مما يخيب الآمال ويحبط المساعي

التحرق إلى التغيير

الهرب مما يخيب الآمال ويحبط المساعي

التحرق إلى السلطة

الغيرة

القيادة وحب السيطرة

الرغبة في الضيافة وإكرام الوفادة

الاكتمال أو الاكتفاء الذاتي

القسوة وتحجر القلب

الرغبة في الأمن والطمأنينة

وتستطيع أن تمضي في ذلك على هذا النحو لتكتشف أفكاراً جديدة مثيرة لا تقف عند حصر ولا يمنعك من استقصائها إلا أرذل العمر أو نقص التخيل أو ضيق في التفكير.

سؤال: إنني أسلم بأن جميع هذه الأمثلة سوف تساعدني على الحصول على الأفكار .. ولكني .. لست أفهم لماذا يجب أن يكون الناس –أي الشخصيات– خلاصة لأنماطهم، أن الناس في الحياة الواقعية ليسوا بالضرورة مصابين بالجنون أو السعار، وهم ليسوا بهذه الدرجة من النظر في تلك الشخصيات التي توصينا أنت بالبحث عنها وترسم خطاها، أنني أخشى إذا نحن أخذنا بآرائك أن تشيع المبالغة في قصصنا ومسرحياتنا فتخرجها عما هو مألوف في الحياة الحقيقية.

جواب: هل غضبت يوماً لأن الناس قد ظنوك مجنوناً فقد عقله؟ إن قلت كلا.. فقد غضب أناس غيرك، وهل أخذتك الحماسة يوماً حتى ظننت أنك لم تعد تستطيع احتمال ما يظنه الناس بك؟ إذا حدث أن كان جوابك على هذا بالنفي كنت شخصاً نادر المثال ولن تفهم أبداً الدوافع التي تحفز الناس كمجرد ناس.

يحدث أحياناً أن يشعر الناس العاديون، بل أكثر الناس ألفة، بأن الانتقام وبالأحرى الانتقام الدامي البشع، بل أبشع أنواع الانتقام، أمر لا مفر منه وضرورة قصوى لا يمكن تجنبها، والمفروض ألا يكتب الكاتب عن أحد من الناس إلا حينما يكون هذا الواحد في أزمة أو محنة، ومما يؤسف له أن أحداً من الناس لا يستطيع أن يتصرف تصرفاً عادياً حينما ييكون في أزمة، وإذا كنت قد بلوت خطباً من الخطوب يوماً ما فإن هذا لا يعينك على فهم حالة شخصياتك الروائية الذهنية وهي في أزمتها فحسب، بل ستفهم أيضاً الدوافع والطرق المملوءة بالأشواك التي تعانيها تلك الشخصيات وتقاسي ما تقاسي حت تنتصر وتصل إلى هدفها المنشود.

وحينما نقرأ في قصة، أو نرى في تمثيلية، صورة من صور القسوة أو العنف أو المعاملة السيئة، أو ثورة من ثورات النفس التي تمسخ الناس فتجعلهم وحوشاً، فأننا في الواقع نرى أنفسنا على حقيقتها كما تكون أحياناً في الحياة الواقعية، وربما كانت رؤيتنا لأنفسنا على هذا النحو لمدة لحظات فقط، ولا جدال في أن التاريخ

حافل بشخصيات قاسية لم تستشعر قلوبها الحنان قط، وأن أصحاب هذه الشخصيات هم الذين أثروا في مصير الإنسانية سواء كان هذا التأثير نحو الخير أو نحو الشر.

وأعود فأؤكد ما سبق أن قلته مرة أخرى –وهو أن مما يستحق اهتمامك ألا تكتب عن أحد من الناس إلا عندما يكون قد وصل إلى نقطة تحول في حياته، وذلك لكي يكون من تكتب عنه مثالاً لنا، أما أن نحتذيه وما أن يكون لنا فيما شهدنا من أمره نذير وعظة.

خاتمة

تذكر دائماً يا عزيزي أنك إذا لم تكن ممن يستطيعون التمييز بين رائحة ورائحة فلن تصلح أبداً لأن تكون صانع عطور، وإذا لم تكن لك رجلان تمشي بهما فلن تصلح أن تكون متسابقاً، وإذا لم تكن ممن يميزون النغم وبأذنك صمم عن تذوق الموسيقى فلن تصلح لأن تكون موسيقاراً.

ولكي تكون كاتباً مسرحياً فيجب أن تكون شخصاً ذا خيال وإدراك وذوق وتمييز أول ما ينبغي أن يكون لك من سجايا .. ويجب بعد هذا أن تكون شخصاً قوي الملاحظة، وألا تكتفي قط بالمعلومات السطحية عما تكتب، ويجب أن تكون طويل الصبر غزير الأناة في البحث عن الأسباب والدوافع، كما يجب أن تكون على قسط كبير من حسن التقدير وجودة الوزن للأمور، وصحة التذوق، وينبغي لك أن تلم بعلوم الاقتصاد والنفس وأعضاء جسم الإنسان والاجتماع، وفي وسعك أن تتعلم هذه المعارف بطول الصبر والمثابرة،و بالكاد والاجتهاد .. فإذا لم تتعلم منها شيئاً، فلن تكون يوماً ما كاتباً مسرحياً ناجحاً، أننا ليتولانا العجب في كثير من الأحيان مما نراه من اجتراء بعض الناس على أن يصبحوا كتاباً أو مؤلفين مسرحيين، هكذا في سهولة ويسر .. كأنما الكتابة أو التأليف المسرحي لعب في لعب أو هزل في هزل، مع أن الشخص إذا أراد أن يتعلم صناعة الأحذية لم يستغرق في تعلمها أقل من ثلاث سنوات .. وهذا هو الشأن في تعلم التجارة أو أية صناعة أو حرفة أخرى، فلماذا تكون الكتابة المسرحية وهي من أشق الصناعات في العالم كله، هي الصناعة التي يحاول هؤلاء الأجراء أن يزاولوها بين عشية أو ضحاها، وبدون دراسة جدية أو إلمام بأصولها وقواعدها؟ أن الطريقة المنطقية لمعالجة فن التأليف المسرحي تكون معواناً ولابد لمن لديهم الاستعداد الكافي لمزاولة هذا الفن، ولسوف أقدم العون أيضاً للمبتدئ في هذه الحرفة بإعطائه صورة واضحة عن العقبات التي سوف تعترض سبيله، وسوف أبين له الطريق الذي يجب عليه أن يسلكه إذا أراد أن يحقق أطماعه في هذا الميدان.

تذييلات

أ - عرض وتحليلبعض المسرحيات

طرطوف

لموليير

ملهاة في ثلاثة فصول

ملخص الرواية:

طرطوف رجل وغد مفلس، يتودد في ثوب الرياء الديني إلى أورجون أحد ضباط الحرس الملكي السابقين الأغنياء.

ولا يكاد طرطوف يقر قراره في منزل أورجون حتى يشرع في التدخل في شئون أفراد العائلة بحجة محاولة هدايتهم من ضلالات الحياة العامة إلى الطريق القويم المستقيم، وهو في الوقاع يتخذ من ذلك ستاراً للوصول إلى قلب زوجة أورجون الشابة الجميلة، وينجح طرطوف في حمل أورجون على أن تفصم ابنته ماريان حبل خطبتها من حبيبها الشاب فاليير، متذرعاً إلى ذلك بأنها إنما تحتاج إلى رجل تقي صالح ليأخذ بيدها إلى حياة تقية نقية صالحة، ويسخط هذا داميس بن أورجون ذلك الشاب الذي يهوى أخت فالير.

ويضبط داميس طرطوف وهو يغازل زوجة أبيه ويحاول أن ينال منها منالاً ويذكر ذلك لأبيه في مواجهة طرطوف ولكن أباه لا يصدقه ولا يستمع إليه .. ويصر أورجون على وجوب اعتذار ابنه داميس لطرطوف، ولكن داميس يرفض ويصر على الرفض فيغضب أبوه وينعي عليه مسلكه ويتبرأ منه.

وفي وسط هذا الشغب العائلي يدفع أورجون إلى طرطوف بصندوق يحتوي على بلاغ هام أعطاه إياه صديق له منفي، وإذا اكتشف سر هذا البلاغ كان معنى اكتشافه اتهام أورجون بتهمة الخيانة العظمى،ثم احتمال الحكم على صديقه بالاعدام.

وهكذا يعتقد أورجون هذا الاعتقاد الأعمى في أمانة طرطوف وفي تقواه وورعه حتى ليتناول له بموجب حجة شرعية عن جميع ثروته يديرها له ويتصرف فيها بما يشاء،و لكي يجعل رابطته به أوثق والصلة بينهما آكد، يرغب أورجون في تزويجه من ابنته ماريان.

وتضيق المير زوجة أورجون الشابة بهذه الأمور كلها فتدبر حيلة لطرطوف تغريه به بمغازلتها وشكوى غرامه إليها بينما يكون زوجها مختبئاً في الغرفة يسمع هذا كله بأذنيه .. وهكذا تزول الغشاوة عن عيني أورجون، وتثور ثائرته فيطرد طرطوف من منزله، ناسياً أنه قد عهد إليه بكل ما يملك من مال وعقار.

ولا يكاد يحل اليوم حتى يستعمل طرطوف حقه القانوني في طرد أورجون وعائلته كلها من منزله،و يستعد لوضع يده على المنزل وعلى الأملاك بدلاً منهم، ولا يكتفي طرطوف بهذا بل يكون قد أنهى إلى الملك نبأ الصندوق المشتمل على سر صديق أورجون، ولكن الملك يقف على مخازي طرطوف الذي طالما ارتكب جرائم وأوزارا شنيعة في مدينة أخرى فيأمر بسجنه، وتشفع لأورجون خدمته السابقة في الجيش وولائه للملك فيأمر برد أملاكه إليه، ويرد الصندوق دون أن يفتح.

تحليل الرواية

المقدمة المنطقية:

من حفر جباً لأخيه وقع فيه.

الشخصية المحورية:

طرطوف، وهو الذي يثير الصراع

الشخصيات:

أورجون: رجل غني .. ضابط سابق – عنيد متحكم – غبي – إذا وثق كانت ثقته عمياء .. متدين .. ولكن .. لماذا؟ .. ليس ثمة جواب لهذا.

طرطوف: شخصية مرسومة رسماً جيداً .. لطيف المظهر – ناعم الحديث – خبير بأطوار النفوس وخبايا القلوب، إلا أننا لا نرى إلا جانبين منه فقط – الجانب المادي والجانب النفسي[1] ثم يبقى ماضيه بعد هذا مجهولاً جهلاً تاماً، وكم كنا نود لو عرفنا كيف اتفق له أن يبدأ حياة الاحتيال هذه، التي كان له فيها باع أي باع، ولما كنا نجهل ماضيه فقد عرفنا النتائج دون أن نعرف الأسباب التي جعلت منه ما رأينا.

المير: زوجة أب وزوجة صالحة، أصغر بكثير من زوجها، فهل تزوجته عن حب، أو لماله، أو عنهما معاً؟ ثم ماذا جعلها زوجة مثالية هكذا بالرغم من اهمال

---

[1] قد لا نتفق في هذا مع الأستاذ المؤلف، فجانبه الاجتماعي واضح كل الوضوح .. أنه رجل دين يمثل البيئة الدينية التي فسدت في هذا الزمن فساداً عظيماً، وفي حديث طرطوف مع المير وهو يغازلها ويتشهاها دليل على ذلك الجانب المنهار في شخصية طرطوف .. فلقد لفتته أكثر من مرة إلى السماء والحب الروحي فأعرض وناي .. وأبى ألا اللذة الحسية، ثم لفتته إلى ما عسى أن تخبر به زوجها من ذلك الحديث فلم يرتجف .. بل أوغل في غيه .. فأي تصوير للمجتمع ودنس رجال الدين الزائفين أشنع من هذا التصوير؟
وبالرواية عشرات المشاهد التي نصور كيان طرطوف الاجتماعي غير هذا

زوجها لها هذا الاهمال الشديد، بينما نرى انشغال هذا الزوج بطرطوف واحتفاءه به احتفاء يفوق الوصف؟

داميس: شاب ظريف (بحبوح) (ناشف الرأس)، أننا نترقبه لينقذ الموقف فلا ينجح إلا في إغضاب والده الذي يطرده من البيت، فينصرف تاركاً وراءه رجلاً يعرف هو أنه سوف يجلب الدمار على عائلته، ثم يعود حينما ينجلي الأمر ويغتفر لأبيه ما حدث، أنه شخصية لا تنمو ولا تتطور.

ماريان: ابنة أورجون فتاة صغيرة ضعيفة لا حول لها ولا طول، لا تكاد تصنع شيئاً حتى ولا الدفاع عن حبيبها .. بل هي تظل بالرغم مما هي فيه من هذا الحب مطيعة لأبيها طاعة عمياء ووفق ما يقتضيه العرف، مع أنها كان في وسعها أن تفعل شيئاً، كالاحتجاج على أبيها على الأقل من باب جبر خاطر حبيبها .. لكنها حينما كان يجابهها أبوها برغباته الحمقاء كانت تصاب بالبكم ولا تكاد تعترض إلا بأضعف الإيمان، لقد كانت تحتاج إلى من يدفعها دفعاً .. فهذه خادمتها تحرضها أولاً على مصالحة حبيبها، وثانياً على تحدي أبيها بهذه الصورة الهينة اللينة .. ومع هذا فلا نكاد نثق فيها إلا قليلاً، أنها شخصية ساكنة تمام السكون .. تحفزها خادمتها إلى الحركة حين تتحرك.

كليانت: شقيق المير، ولا يضيف جديداً إلى الملهاة، وكل ما يقوم به هو محاولة النصح لأورجون بالإقلاع عن ثقته العمياء في طرطوف، وهو في ذلك لم يزد على فعل كل شخص غيره، أنه يخرج من المنصة في الفصل الأول دون أن يفعل شيئاً تقريباً، ثم يعود ليغري طرطوف بأن يطلب من أورجون الصفح عن ولده، ولكنه لا ينجح، ثم نراه مرة أخرى في الفصل الثالث وهو يشترك في حوار غير كبير القيمة، وهكذا لا نجده يساعد على نمو الصراع.

مدام برنل: والدة أورجون. ويستخدمها موليير للعرض في مستهل الرواية، ثم تعود في آخرها لتقوم بشيء من التضحية، أنها لا تكاد تشترك بشيء ذي قيمة في الموضوع.

فالير: نراه حبيباً لماريان وهو يصر على وجوب ألا تتزوج أحداً غيره.

ولو أن ماريان كانت من قوة الشخصية بحيث تجرؤ على الدفاع عن حبهما لكان من المحتمل ألا يحتاج الموضوع إلى فايير، لهذا كان وجوده ضرورياً للمسرحية لكي يتولى هو الدفاع عن حبهما، ومن المواضع الإضافية التي ظهر فيها فالير للدلالة على مدى ما فطر عليه أورجون من الثقة العمياء ذلك الموضوع الذي راح يظهر فيه لأورجون أنه صديقه الصدوق وهو يعرض عليه مساعدته لانقاذه من الوقوع في يد البوليس، على أن أورجون في هذه اللحظة يتبين خطأه من أوله إلى آخره، وتأتي هذهالصداقة فتكون آية على ما أصبح عالماً به بالفعل.

دورين: هي هذه الخادمة السليطة الوقحة الصريحة اللبيبة التي هي من ضرورات الملهاة؛ لأن بعض الشخصيات كانت تصبح جامدة لا تتحرك لولا وجود دورين، وهي بالرغم من ذكائها شخصية مبتذلة تافهة، ولعل السبب في هذا أنها تعمل لحساب غيرها لا لحسابها، ونحن نحب الشخصيات التي تجاهد من أجل نفسها وبدافع من ذاتها، وذلك حينما تكون مستكملة أبعادها الثلاثة ومتمشية مع الصراع الصحيح.

تناسق الشخصيات:

أورجون وطرطوف شخصيتان متناسبتان على طرفي نقيض، فأحدهما ساذج ممن يؤمنون إيماناً أعمى، والآخر داهية محتال، المير التي ليست نداً لزوجها على الاطلاق تتمكن مع ذاك من خديعة طرطوف، وداميس وفالير متشابهان من حيث النمط ولا يكادان يستطيعان الوقوف في وجه الشخصية المحورية (طرطوف)،

ماريان لا لون لها، فهي كريشة تتقاذفها أخف ريح، دورين الخادمة تقف فريدة فذة من بين الشخصيات، ذكية لا تهاب، وهي أحسن ما تتناسب مع طرطوف، وكم كنت نود أن نراها معه في صراع متبادل.

وحدة الأضداد :

هذه هي العروة الوثقى التي تربط بين أطراف الرواية،وموضوعا الحب اللذان يشغلان ماريان وداميس موضوعان هامان بالنسبة إليهما، ورغبة العائلة كلها في ألا يعكر عليها طرطوف صفو حياتها، تجعل أفرادها جميعاً حضوراً في ميدان المعركة، وكانت المير تستطيع بالطبع ترك زوجها، ونحن لا ندري لماذا لم تفعل، ولعل السبب في جهلنا السر في ذلك هو قلة معلوماتنا عنها،و قد يكون الحب أو المال هو سر بقائها،و نحسب أن واحداً من هذين أو هما معاً هما السبب.

نقطة الهجوم :

أن الأزمة تقع في منتصف الفصل الأول حينما يقرر أورجون فسخ خطبة ابنته ماريان لفالير وتزويجها من طرطوف، والنصف الأول من هذا الفصل هو مجرد عرض، ولهذا وجب أن تكون نقطة الهجوم الصحيحة السليمة هي ما قرره أورجون، وذلك عندما أمكن أن يكون شيء ما معرضاً للخطر.

الصراع:

النصف الأول من الفصل الأول يغشاه السكون، وبعد هذا تتحرك الرواية نحو أزمتها ونحو ذروتها، ونراهما يأتيان أمواجاً أمواجاً، إلا أن صور الصراع التي تحدث ليست قوية قوة كفاية، وذلك لأن معارضة العائلة لأورجون لم تتجاوز حد الاحتجاج، وكان الأحرى أن تكون تحدياً مكشوفاً.

الانتقال:

الانتقالات فيما يتعلق بأورجون وطرطوف جيدة، وفي الفصل الثاني ينتقل طرطوف بمهارة من مظاهر التقوى والورع إلى بوح صريح بحبه ورغبته في المير، وهو مع ذلك يحاول تغطية شبقه في ثياب شفافة من العاطفة العلوية المجيدة.

أما أورجون فلا ينفك يتردى في أعماق بعد أعماق من انخداعه بطرطوف وفي ثنايا الرواية كلها نرى الانتقال يسير ورشاقة فيما عدا مواضع قليلة.

النمو:

طرطوف: يسير من المخاتلة إلى الهوان والتحقير

أورجون: يسير من الثقة العمياء إلى انقشاع الغشاوة عن عينيه، أما بقية أفراد الأسرة فلا تنمو شخصياتهم، وهم يبدأون بكراهيتهم لطرطوف، وينتهون وهم لا يزالون يكرهونه، والنمو الوحيد الذي نلحظه هو في شخصية المير، الزوجة الشابة .. وهي تسير من الاستسلام (السلبية المطلقة) إلى العمل الحقيقي (الإيجابية الفعلية) وذلك بالاحتيال على طرطوف وإيقاعه في الشرك، لكنها تبقى دون أن تتغير في عاطفتها، وكم كان بودنا لو أنها تغيرت من حيث قيمتها الأدبية وأهميتها في نظر زوجها، أو لو أنها تغيرت من زوجة مطيعة مستسلمة إلى زوجة مستقلة .. لكنها لم تفعل.

الأزمة:

تحدث حينما تغري المير أورجون بالاختباء بينما هي تضع خطتها لكشف طرطوف على حقيقته لزوجها المخدوع.

الذروة:

عندما ينكشف المستور من أمر طرطوف، فيأمر أورجون وعائلته بترك المنزل.

القرار:

فينهاية الرواية ينكشف للملك أمر طرطوف الذي كان يوشك أن يجني ثمرة انتصاره كاملاً، فيعرف الملك أنه وغد ومجرم قديم سبق أن ارتكب سلسلة من الجرائم في مدينة ليون وهو ينتحل اسماً غير اسمه الحقيقي، فيصدر الأمر بالقبض عليه.

أن المقدمة المنطقية هي: "من حفر جباً لأخيه وقع فيه" وإقحام الملك هنا حيلة ضعيفة لتبرير هذه المقدمة وإقامة الدليل على صحتها.

الحوار:

حوار الرواية جيد، ولا سيما المتصل منه بطرطوف وأورجون، فكل ما كانا يقولانه يمكن أن ينسجم مع شخصيتهما.

أشباح

هنريك أبسن

ملخص الرواية:

أنشأت مسز آلفنج ملجأ للأيتام على أن يكرس باسم زوجها المتوفي، ويصل مستر ماندرز – القس– ليتشاور معها فيما إذا كان الأنسب أن يؤمنوا على البناء، أنهم إذا نفذوا هذه الفكرة كان معنى تنفيذها أنهم لا يثقون في الله ولا يؤمنون به، وإذا لم ينفذوها عرضوا الدار للخطر، ولا توافق مسز آلفنج على فكرة التأمين .. لكنها تقول أنها سوف لا يعوضها شيء عن الدار إذا حدث أن أصاب الملجأ حريق.

وكان أوزوالد بن المسز آلفنج قد عاد من الخارج لقضاء يومين وأوزوالد هذا شاب فنان تربى بعيداً عن والديه منذ أن كان في السابعة من عمره، وهو يدين –من التجربة– بنفس الآراء التي استخصتها أمه من بطون الكتب .. تلك الآراء التي يستبشعها مستر ماندرز ويجد فيها من الخطورة ما فيها لأنها أفكار وآراء تعالج الحق في ذاته دون أن تعالج الواجب.

ولمسز آلفنج خادمة تدعى رجينا تولت هي تربيتها، ووالد رجينا رجل كبير سيء السمعة يدعى أنجستراند، يريد أن يفتتح فندقاً للبحارة، ويرغب من رجينا أن تعمل معه فيه، لكنها مشغولة بأشياء أخرى أهم مما يدعوها والدها إليه .. أن بينها وبين أوزوالد علائق غرامية، وهي لهذا تفكر في ربط أسبابها بأسبابه .. وهنا يلجأ والد الفتاة إلى القسيس ماندرز لكي يقنع ابنته بالقيام بواجبها نحو أبيها، ولكن مسز آلفنج ترفض السماح لرجينا بالذهاب.

ويشعر مسترماندرز بأن من واجبه أن يخاطب مسز آلفنج في السلوك الذي تسلكه، فيذكرها بأنها كانت زوجة غير وفية، وأنها بعد سنة واحدة من زواجها كانت قد هجرت زوجها ثم لجأت إلى هذا القس الذي كانت تربطه بها رابطة حب قديم لكي يضمها إليه ويحميها، والقس يفخر الآن بأنه قد أبى هذا وأنه قد ردها إلى زوجها، وهو يعتب عليها ما وقف عليه الآن من أنها توافق ابنها فيما يراه ويعتقده من أن من الممكن أن توجد الحشمة واللياقة خارج نطاق الكنيسة، أي خارج نطاق الدين، وهنا تبوح له مسز آلفنج بأسرار حياتها الزوجية، وتكشف له عما كان من حياة زوجها السائبة، وأن الفضل فيما كان يتمتع به من سمعة حسنة وذكر حميد إنما كان مرجعه إليها هي، ثم تذكر له أن زوجها كان مصاباً بمرض الزهري حينما تزوجا، وأن الزواج لم يزده إلا خلاعة وفجوراً بمضي الأيام، وزاد الطين بلة اعتداؤه على عرض خادمتهما –أم رجينا .. وأن والد رجينا من ثمة هو كابتن آلفنجوليس أنجستراند .. ولا تكاد مسز آلفنج تفرغ من إطلاع القس على هذه الأسرار حتى نسمع أصوات الغرام بين رجينا وبين أوزوالد في غرفة الطعام المجاورة .. رجينا وأوزوالد .. أشباح والديهما ..

ويخبر أوزوالد والدته بأنه مريض، وأنه قد ذهب في باريس إلى طبيب كشف له عن حقيقة مرضه، قائلاً: "أن آثام الآباء تظهر آثارها في الأبناء" ولما كان أوزوالد لا يعرف من أمر أبيه إلا أنه رجل فاضل بار نظيف، وكانت كل معلوماته عنه مستقاة من الخطابات التي كانت تكتبها إليه أمه من أرض الوطن، فقد انزعج الغلام وظن أن مغامراته في باريس هي التي جلبت عليه هذا المرض .. ثم يبدي لأمه رغبته في الزواج من رجينا ليجعل البقية القليلة الباقية له من حياته بقية سعيدة.

وتعتزم مسز آلفنج أن تبوح لأبنها ولرجينا بالسر الذي يجهلانه، لكن أنباء مؤلمة مفادها أن لملجأ قد اشتعلت فيه النيران تحول بينها وبين ذلك، وبعد أن يصبح الملجأ أثراً بعد عين، نعلم أن القس هو وأنجسترلند كانا يصليان في دكان النجارة القريب من الملجأ المحترق، ويصر أنجستراند على القول بأن القس قد

أسقط قطعة محترقة من شريط المصباح البترولي على جانب من النجارة، وينخلع قلب ماندرز لما قد يصيب مركزه في المجتمع بسبب هذا الاتهام، فينتهز أنجستراند هذه الفرصة للصيد في الماء العكر، أنه يعرض أن يتحمل هو مسئولية الحريق إذا ساعده في أخذ نصيبه مما تبقى من مال الكابتن آلفنج حتى يستطيع إنشاء الفندق الذي يحلم به .. ويعده ماندرز بذلك مسروراً راضياً.

وتفضي مسز آلفنج بالسر الهائل إلى رجينا التي تثور ثائرتها، وتعلن سخطها، وتصريح بأن من حقها أن تتربى وتنشأ بوصفها ابنة كابتن آلفنج، لا كما نشأت هكذا ضائعة، لكنها تسر كل السرور لكونها لم تتزوج (أخاها) أوزوالد .. لا لكونه أخاها .. ولكن لأنه مريض بهذا المرض .. ثم تقر هجر هذه الأسرة وأن تلقي بدلوها في دلاء أنجستراند، ويخلو البيت الآن على أوزوالد ووالدته .. فيفضي إليها بسر رهيب آخر .. أنه ليس يشكو من مرض الزهري فحسب، بل هو يقاسي من مرض في مخه .. إنها مبادئ الجنون .. وهو يعرف أن هذا المرض سوف يقعده عن كل شيء بمضي الزمن .. حتى عن خدمة نفسه .. وهو يدرك أن رجينا لو عرفت هذا لآثرت أن تقتله وتقضي عليه، ولهذا فهو يرجو أمه أن تتولى هي هذه العملية، أنه يرجو والدته أن تتولى هي قتله .. فذلك خير له من انتظار النهاية البشعة .. النهاية الآتية على كل حال .. ولكن بعد طول العذاب .. ولكن أمه ترفض أن تفعل ولا سيما حينما يستولي عليها الهلع وهو يطلعها على أقراص المورفين القتالة التي احتفظ بها لتلك الساعة .. ولكن الفجر لا يكاد ينبثق حتى تنتاب أوزوالد نوبة قاسية أخرى .. تجعله يهذي ويسأل عن ضوء الشمس .. وهنا ترحمه أمه وتدرك أن الموت أيسر له من تلك الحال .. وتنهض لتبحث عن أقراص المورفين ..

تحليل الرواية

المقدمة:

ما يرتكبه الآباء من آثام يقع أصره على الأبناء

"الآباء يأكلون الحصرم والأيناء يضرسون"

الشخصية المحورية:

ماندرز

الشخصيات:

مسز آلفنج: شخصية مرسومة رسماً جيداً، ففي وسعنا تتبع حياتها منذ أن كانت ابنة مطيعة قائمة بواجباتها إلى أن أصبحت زوجة شابة مذعورة، لا تنفك تنشد القيام بواجبها بالرغم من تعاستها الشديدة .. ومنذ أن كتبت عليها الظروف ذلك أصبح هدفها الرئيسي في الحياة هو إنقاذ سمعة زوجها حتى لا يضار ابنها، وفي خلال السنين التي غيرت عليها وهي تكابد تلك المأساة أخذ عقلها يتطور تطوراً عنيفاً منذراً بالثورة على معتقداتها القديمة التي يسرت لها حالتها الجديدة التخلي عنها بسهولة.

إنها امرأة قوية مصممة.

مستر ماندرز: ينكشف الستر عن مقدار ورعه واستمساكه بأهداب الدين حينما يرفض أن يمسه الحق .. لقد كان ضميره يتولى قياده طول حياته، ولكن حينما تعرضت سمعته للخطر فإنه يكون هذا الرجل الذي يحمل مشعل الصدق .. يسمح لضميره هذا بأن تفسده الحاجة والانثناء تحت ضغط الضرورة.

أوزوالد: شاب ذكي ذو سليقة فنية، لا يؤمن إلا بالحقيقة، لقد عاش حياته بما كان يراه مناسباً، وكان يحكم عليها على ضوء ما كان يرى، لا من خلال ما كان يسمع.

رجينا: فتاة قوية خشنة ذكية.

انجستراند: ماهر في حبك الأكاذيب ذو ذكاء فطر، على أنه لا يضمر حقداً ولا يؤذي أحداً .. والواقع أن له سحراً من نوع خاص.

وجميع الشخصيات مستوفية مقوماتها الثلاثة.

تناسق الشخصيات:

الشخصيات متناسقة تناسقاً بديعاً .. فهذه مسز آلفنج ذات العقلية الصافية، ضد تقوى مستر ماندرز العمياء .. وهذا انجستراند الداهية المحتال ضد ماندرز الغرير المصدق لكل ما يسمعه، ثم رجينا بذكائها واستقلالها في التفكير تقابل ذكاء انجستراند ولوذعيته .. أما أوزوالد فذكي وذو إرادة حديدية.

وحدة الأضداد

يتحد مستر ماندرز ومسز آلفنج في فكرة المحافظة على إبقاء سمعة كابتن آلفنج وخلقه نقيين نظيفين، وعلى الحيلولة دون زواج أوزوالد من رجينا مهما كان الثمن لما بينهما من نصف أخوة.

نقطة الهجوم

الفصل الأول مثال فذ لحسن العرض وكشف المستور من خلال الصراع الصاعد المتدرج في نظام ثابت مستقر جميل.

الصراع

مراحل الصراع في أول الرواية أقل مستوى مما نرى فيما بعد حينما يرتفع الصراع بمقياس متصاعد. وكانت النتيجة الرئيسية تنم عن نفسها مؤقتاً في المشهد بين ماندرز وانجستراند .. وبعد هذا تنكشف بصورة أقوى في نهاية الفصل الثاني، ثم تهبط الحرارة في أول الفصل الثالث، وأن ظل التوتر كما هو، لكنها لا تلبث أن ترتفع ثانية وبكل قوتها حتى يكون القرار.

الانتقال

تتخلل مراحل الصراع انتقالات رائعة، وذلك من أول الرواية تلك الانتقالات التي تنتهي بنا إلى تصريح مسز آلفنج عن زوجها وأنه لم يكن يبالي بما يفعل .. وأن رجينا هي ابنته غير الشرعية .. ثم هذا المشهد الانتقالي البديع بين ماندرز وانجستراند، ثم حينما يفاجئنا أوزوالد وهو يطلب من والدته الزواج من رجينا .. وأخيراً .. ذلك المشهد الذي تفاجأ فيه بكشف سريرة القس –رجل الدين– حينما نراه يوافق على أن يتحمل انجستراند جريرة حريق الملجأ بتلك الطريقة التي لا شك أنها ثورة على ما رأيناه يستمسك به من مبادئه القديمة، والانتقال في الفصل الثالث يتصاعد بطريقة منتظمة حتى الذروة نفسها.

النمو

مسز آلفنج .. نرى حماقتها في إخفاء طبيعة زوجها الحقيقية طول هذه السنين.

مستر ماندرز: ينمو من الخلق القويم المستقيم إلى إنقاذ سمعته بمجرد كذبة.

أوزوالد: يتطور من حالة عادية طبيعية إلى جنون.

رجينا: من فتاة قائمة بواجبها تنظر بعين الاعتبار إلى مستر آلفنج وأوزوالد

إلى فتاة تثور عليهما وتهجرهما.

أنجستراند: ينجح في الحصول على المال اللازم لمشروع فندق البحارة.

الأزمة

قرار أوزوالد الزواج من رجينا[1]

الذروة

انهيار أوزوالد العقلي[2]

القرار (الحل):

بحث مسز آلفنج عن أقراص المورفين.

الحوار

جيد وكل كلمة في الرواية صادرة من صميم الشخصيات.

---

[1] حصر الأزمة والذروة في هاتين النقطتين مسألة فيها نظر، ولا سيما قرار أوزوالد الزواج من رجينا لأنه قرار خارج عن المقدمة المنطقية للمسرحية (آثام الأباء تترك آثارها في الأبناء) فأي صلة بين قرار أوزوالد وبين هذه الفكرة الأساسية للرواية .. تلك الفكرة التي هي هدف المأساة كما قال المؤلف وهو يشرح معنى المقدمة المنطقية؟

وفي رأينا أن الأزمة تتركز في ظهور مرض الوالد "الزهري" في ابنه أوزوالد —وهذا يتفق ومنهاج المؤلف في وضعه أسس هذا العلم.

والذروة تأتي بعد هذا مباشرة .. وهي اشفاء أوزوالد على الجنون ثم الموت، وهذا أيضاً يتفق والقواعد التي وضعها الأستاذ المؤلف.

والحكم في هذا الخلاف متروك لحضرات القراء.

[2] حصر الأزمة والذروة في هاتين النقطتين مسألة فيها نظر، ولا سيما قرار أوزوالد الزواج من رجينا لأنه قرار خارج عن المقدمة المنطقية للمسرحية (آثام الأباء تترك آثارها في الأبناء) فأي صلة بين قرار أوزوالد وبين هذه الفكرة الأساسية للرواية .. تلك الفكرة التي هي هدف المأساة كما قال المؤلف وهو يشرح معنى المقدمة المنطقية؟

وفي رأينا أن الأزمة تتركز في ظهور مرض الوالد "الزهري" في ابنه أوزوالد —وهذا يتفق ومنهاج المؤلف في وضعه أسس هذا العلم.

والذروة تأتي بعد هذا مباشرة .. وهي اشفاء أوزوالد على الجنون ثم الموت، وهذا أيضاً يتفق والقواعد التي وضعها الأستاذ المؤلف.

والحكم في هذا الخلاف متروك لحضرات القراء.

الخلاسين Brass Ankte

دي بوس هيوارد Du Bose Heyward

مسرحية في ثلاثة فصول

ملخص الرواية

الفصل الأول

لاريLarry هو أبرز أعيان رفرتون Rivertown المدينة الناشئة في أقصى جنوب الولايات المتحدة.

عندما يرتفع الستار نرى لاري وزوجته روث Ruth وأحد الجيران يتحدثون في قضية آل جاكسون، إحدى عائلات البيض الذين تجري فيهم بعض الدماء السوداء، ولاري هو الخصم الأول في هذه القضية، ومن رأيه أن نقطة واحدة من دم الزنوج تجري في دم الإنسان تجعله زنجياً وغير لائق لمخالطة البيض.

وروث –زوجته– في الساعات الأخيرة، الآن من حملها، ولاري يتناقش من أجل هذا فيما إذا كان يصح الذهاب الليلة لحضور مجلس إدارة المدرسة، ولما كان المجلس ينظر في قضية آل جاكسون هناك فهو يقرر الذهاب.

ثم نرى لاري فيما بعد جالساً في صحبة من أصدقائه وجيرانه ينتظر أن تضع له زوجته مولوده المنتظر .. وقد جلس الجميع يشربون ويتحدثون في مسألة آل جاكسون، وقد قر قرارهم، كما قر قرار الفئة المحترمة من أهل المدينة، على منابذة هذه الأسرة وطردها من مدينتهم، ولا يقتصر حديثهم على هذا الموضوع بالذات، بل هم ينتقلون من مسألة إلى أخرى حتى مسألة الخمور نفسها، ومما يقوله لاري أنه سوف يربي ابنته جون June تربية راقية، ويتيح لها من التعليم ما يجعلها سيدة

عظيمة مثل والدتها .. وأخيراً نرى الطبيب وقد جاء ليتحدث إلى لاري .. وهنا يخرج المجتمعون ..

ويتحدث إليه الطبيب فيقص عليه حكاية الخلاسين أو المولودين، أولئك البيض الذين تجري في عروقهم دماء زنجية، وما سوف يحدث من أسى عن منابذتهم وعزلهم عن المجتمع الأبيض، ويقول له الطبيب أن معظم البيض الذين يشوب دمائهم بعض الدم الزنجي لا يعرفون أن هذا الدم يتدفق في عروقهم وكل ما يعلمونه هو أنهم بيض خلص .. وأن حدث من حين إلى حين أن يلد والدان أبيضان مولوداً زنجياً .. وهنا تكون المفاجئة المحزنة للزوجين المفجوعين.

ثم يتدرج الطبيب إلى القول بأن والدة روث كانت سيدة خلاسية، أي ابنة لوالدين أحدهما أبيض والأخرى سوداء، أو العكس، وإن روث لم تكن تدري هذا، وأنها كانت تعتقد دائماً أنها من أصل أبيض خالص .. والآن .. ها هي ذي تضع مولوداً تجري في أصلابه دماء زنجية.

الفصل الثاني

لقد رفض لاري أن يدخل غرفة روث في أثناء نقاهتها .. وقد إنزعجت روث لهذا أيما إنزعاج.

ويحاول الطبيب التغلغل في حالة لاري الغامضو، عارضاً عليه فكرة إرسال روث ومولودها إلى إحدىة المدن الكبرى، أو إلى جحيم الريف، فلعل هذا يكف ألسنة الناس عن الخوض في التحدث عنهما، وتبقى علاقة لاري بزوجته بعد ذلك علاقة خاصة.

وتثور ثائرة لاري، ويصرح بأنه لا يعتزم على الاطلاق الاحتفاظ بالطفل .. ثم لا يلبث أن يتمالك زمام نفسه بعد قليل، ويقول أنه يمكن أن يسافر في الحال مع زوجته وابنه إلى مكان ما .. لكنه لا يخفى جزعه من أن يكون أقدامه على ذلك

مثاراً لشبهات الناس .. ولا يهتم لاري في هذا كله بقدر اهتمامه بابنته جون .. أن الناس سوف ينظرون إليها نظرتهم إلى المولدين أن لم تكن نظرتهم إلى الزنوج .. وهنا يستولي اليأس على لاري ويتملكه القنوط ..

ويخرج الطبيب وتدخل روث .. ويعزف عنها لاري أول الأمر، لكنهما لا يلبثان أن يتضاماً مخزونين مستيئسين .. ثم يشرعان في التفكير عن مخرج .. وهذا لاري يريد مغادرة المدينة في هدوء وبلاضجة وبهذا يستطيعان أن يتركا الطفل في رعاية أحد المعارف .. حتى إذا مضى وقت كاف عادا أدراجهما، وأشاعا أن الطفل مرض ثم مات.

ولكن روث لا توافق على هذا .. أنها تحب الطفل من صميمها، ثم هو ما ذنبه؟ .. أنه يحتاج إلى أمومتها أضعاف ما يحتاج إليها زوجها لاري .. أو ابنتها جون.

وهنا تقترح جون أن تعود هي إلى أهلها .. على أن تبقعندهم هي ولاري ولا تكاد تنتهي من بسط اقتراحها هذا حتى تدخل لتحزم متاعها استعداداً للسفر.

وهنا يدخل صديقان مخموران من أصدقاء لاري، فيوشك لاري مما به من ضيق أن يطردهما، ولو اضطره ذاك إلى الاستعانة بمسدسه، لكنه يفاجأ بدخول أحد الأعيان المحترفين ومعه أحد الجيران، وهنا يفيق لاري ويخامره الشك.

ويتحول الحديث مرة أخرى إلى قضية آل جاكسون التي اهتمت بها إحدى جمعيات الزنوج في الشمال وأرسلت أحد الباحثين إلى الجنوبليتحرى موضوعها، إذا كان من المحتمل تقديم القضية إلى المحاكم، وهنا يعود إلى لاري قنوطه السابق .. فهذا معناه تدخل المحامين والبوليس السري .. ويكون في هذا انكشاف الستر عن سره المكنون.

إن لاري يحاول جهده أن يتغاضوا عن هذه القضية وينحوها جانباً، ويدخل مستر جاكسون .. وهنا يخرج لاري عن طوره، ثم يخرج عليهم بطفله الزنجي .. ولا يكادون يعرفون السر الهائل حتى ينظروا إليه شزراً ثم ينفضوا عنه في الحال.

الفصل الثالث

نرى روث وقد لبست ملابس السفر وأخذت توقظ لاري من نوم عميق .. لقد اعتزمت فراق لاري الآن .. وفي وسع لاري أن يطلقها فيما بعد.

ثم يذكر لها لاري ما تفهم منه لأول مرة أمراً لم تكن ألقت بالها إليه .. أمراً بهتها وأثار شجونها .. ذلك أن جون هي أيضاً فتاة مولدة .. تجري في عروقها دماء الزنوج.

ولا ترضى روث لابنتها أن تمضي موصومة بتلك الوصمة في خضم الحياة ... وهي لهذا تدعواليران جميعاً فتخبرهم بأن الطبيب يكذب، وأنها بيضاء خالصة في الواقع إلا أنها غامرت مغامرة طائشة مع أحد الخدم الزنوج الذي توفى من عهد قريب.

وتثور ثائرة لاري لهذا النبأ –المفتري طبعاً– ثم ينقض عليها فيقتلها ويقتل ابنها .. تماماً .. كما كانت تنتظر أن تثمر كذبتها.

الكترا تلبس ثوب الحداد[1]

بوجين أونيل

المودة إلى الوطن – الجزء الأول (ثلاثية Trilogy)

خلاصة

من حديث يدور بين جماعة من الناس يتفرجون على منزل آل مانون Mannon في نيو انجلند نعرف أن آلا مانون قوم أغنياء، وأن والد هذه الأسرة وابنه بعيدان الآن .. لأنهما يحاربان في الجيش في تلك الحرب الأهلية الناشبة، بينما الأم وابنتها موجودتان في المنزل، ونعلم من هذا الحديث الدائر أيضاً أن أهل المدينة يكرهون هذه الأم –كريستين– بسبب جنسيتها الأجنبية ونعرف أيضاً بعض المعلومات عن أهم أفراد الأسرة .. ولا سيما هذا النبأ الغريب .. أعني زواج ديفد عم عزار مانون من فتاة ممرضة مولة من أصل فرنسي ودم وطني .. "بعد أن اتصل بها".

ثم تمضي الرواية .. فنعرف أن لافينيا تكره أمها بقدر ما تحب أباها وأخاها .. وأنها صحبت أمها في رحلة إلى نيويورك حيث اكتشفت علاقة غرامية بين كرستين (الأم) وبين شخص يدعى آدم برانت هذا البحار الذي كان يزور الأم في المنزل، وهو يتظاهر بأنه إنما يجيء يدافع حبه للافينيا ومطارحتها الغرام، ثم

---

[1] اختار أونيل هذا الاسم اليوناني لمسرحيته هذه لتشابه الموضوعين، موضوع هذه المسرحية وموضوع مسرحية الكترا لسوفو كلس، والأورستية لاسخيلوس (وأورست ليوبيدز) والأصل اليوناني يتلخص في سخط الملكة كلوتمنسترا على زوجها الملك أجاممنون حينما قبل التضحية بابنته الكبرى أفجينيا مما جلب عليه كراهية الأم .. فذهب هو إلى الحرب ضد طروادة .. وخلت هي لتدبير المكايد والانتقام من زوجها، فاستدعت ألد أعدائه وعهد إليه بالسلطة وعاشرته معاشرة فاجرة في وجود ابنتها الكترا ولما انتهت حرب طروادة وعاد أجاممنون دبرت له زوجته قتلة شنيعة بمعاونة عشيقها أيجستوس، وعلى هذا فكلوتمنسترا تقابلها شخصية كرستين وأجاممنون تقابله شخصية عذراً والكترا تقابلها شخصية لافينيا وايجستوس تقابله شخصية برانت.

تكشف لافينيا سراً آخر .. إنها تكتشف أن برانت هذا هو ابن تلك الممرضة التي خانها ديفد يوماً .. ثم تزوجها، وهي تحتال عليه حينما تتشكك في ذلك، ولا تزال به حتى يعترف لها به .. ثم لا يلبثان أن يتشاجرا .. وهنا تنقلب لافينيا على أمها .. وتهددها بأنها أن لم تتخل عن برانت وترع ما يجب عليها بوصفها زوجة وفية نحو زوجها عزراً، فسوف تخبر أباها بهذه المغامرات والخيانات التي بين الأم وبين برانت، وبهذا يوضع اسم برانت في القوائم السوداء في جميع البواخر، فلا تقبل أية باخرة أن يشتغل فيها .. وتخضع كرستين وتستسلم .. ولا تخفي عن ابنتها كراهيتها لزوجها ونفورها منه، وتستدرج كرستين حبيبها برانت إلى خطة للتخلص من عزرا .. فهو الذي يشتري لها السم، وهي التي تدسه لعزرا للقضاء عليه.

ويعود عزرا من الميدان فتفرح به ابنته وتتولاه بالرعاية والحب، وتود لو استطاعت فلا تتركه لحظة خوفاً عليه من غدر أمها .. لكنها ترغم على إخلاء الجو لهما، وهنا يدور الحديث بين الزوج وزوجته .. أنه يصارحها بأنه يحبها وأنه يريد أن يبدأ عهداً جديداً من الزوجية النقية والوداد الصافي، وهي تحاول أن تسكته عن الاسترسال في هذا الحديث منكرة وجود ما يوجب مثل هذا القول بينهما أو من جهتها هي على الأقل.

ويكون حديث آخر بينهما في أخريات الليل، حينما ينفردان في غرفتهما .. أن عزرا يشكو من هذا البرود الذي يبدو في تصرفات زوجته، وإن كانت مراعية حقاً لواجبات الزوجية، قائمة نحوه بما تفرضه عليها هذه الواجبات .. وهي تبدو باردة بالفعل .. بل متجهمة .. والذي يبدو في تصرفات زوجته والذي يراها يدرك أن شبح برانت يقف بينهاوبين زوجها .. ويتألم عزرا .. ويشتد به ألمه حتى ينقلب هذا الألم المبرح فيكون أزمة حادة من أزمات القلب .. وهنا تدس له كرستين السم .. ولا يكاد يشعر بالموت الزعاف يدب في كيانه حتى ينادي لافينيا .. ابنته الحبيبة .. فتسرع إليه .. وتضمه بين ذراعيها .. وعند ذلك ينظر الرجل إلى ابنته مرة وإلى

زوجته مرة أخرى .. ثم يصرخ: "المجرمة .. أنها لم تعطني دواء .. بل .. سما .."
ثم يسلم آخر أنفاسه.

وتسأل لافينيا أمها التي تضعف وتنهار .. ولا سيما حينما تجد لا فينيا أقراص السم متناثرة فوق الأرض .. مما يجعل شكوك الابنة حقاً لا ريب فيه .. وهنا تصرخ وتنتحب .. طالبة المعونة من روح والدها المتوفي .. والإشارة عليها بما ينبغي عمله .. بينما الستار ينزل.

عشاء في الثامنة Dinner at Eight

اشترك في تأليفها:

جورج كوفمان، ادنا فربر Edna Ferber and G. Kaufman

ملخص الرواية

ملسنت جوردان Millicent Jordan امرأة من نساء الطبقة الراقية تولم عشاء فاخراً للورد وليدي كرنكليف من أبرز أعيان الدولة، وتدعو معهما دكتور ومسز تالبوت، ثم دان وكيتي باكارد وكارلو تافانس، ولاري ينولث، والعجيب أنها لا تدعو إلى هذه الوليمة ابنتها بولا، فلماذا؟

والمسرحية تعالج مآسي كل من هؤلاء الضيوف ومأساة المضيفة، ومأساة ابنتها بولا، ثم مأساة الموظفين الخصوصيين لآل جوردان، ونكتشف أن أعمال وليفر جوردان أعمال مضطربة غير مستقرة البنيان، وأن دان باكارد الذي كان ينتظر أن يساعده ويمد إليه يد المعونة ينتوي أن يغشه ويدلس عليه، ونعلم أيضاً أن أوليفر مصاب بمرض في قلبه، ولهذا فلن يعيش طويلاً.

وتخدع دان باكارد بدوره زوجته المنحطة الصغيرة .. وذلك لأنه وأن كان يوفر لها مناعم الحياة، يهملها وينصرف عنها، فلا تبالي أن تربط أسبابها بأسباب الدكتور تلبوت .. وفي إحدى مشاجراتها مع زوجها لا تبالي أن تبوح له بسر حياتها، لكنها لا تصرح له باسم الشخص الذي تخونه معه، ولا يستطيع دان أن يطلقها لأنها تستطيع عندئذ أن تفضح أسراره كلها وتفشي تصرفاته الملتوية في دنيا المعاملات وغيرها، ثم تشرع تينا –خادمة كيتي– تمتص دماء سيدتها، فتستولى على المبلغ بعد المبلغ، ثمناً لسكوتها، وعدم البوح باسم حبيب العمر .. الدكتور تالبوت.

ثم يسأم هذا الدكتور تالبوت من علاقته بكيتي .. وكيف لا .. وهو رجل زير نساء .. وله علاقاتقذرة بكثيرات غيرها .. بالرغم من حبه لزوجته لوسي تالبوت، تلك الزوجة الصابرة الغافرة التي تؤثر الصمت عن مخازي زوجها عسى أن يصلحه الله ويؤنبه ضميره ..

وتمتلك كارلوتا فانس –الممثلة السابقة الشهيرة– أسهماً في شركة جوردان، وتعد بألا تبيع هذه الأسهم، على أنها لا تفي بهذا الوعد، وتبيع الأسهم لأحد ممثلي باكارد .. وكان رجلاً غريراً سهل الانخداع.

ويدعى إلى الوليمة لاري ينولت بوصفه أحد بطانة كارلوتا، وهو ممثل سينمائي اتضعت به الحال، لا تزال تربطه بيولا علاقات غرامية، وأن كانت هذه العلاقات سراً مكنوناً لا يعلمه والدا بولا، ولا خطيبها نفسه، بل لا يكاد أحد يعلم أن بينهما أي معرفة أو سابق صداقة، وقد كانت عجرفته وولعه بالشراب سبباً في وقوع شجار بينه وبين وكيلهماكس كين Max Kane الذي كان يحاول أن يعهد إليه بأحد الأدوار التمثيلية بالمسرح ويكشف كين القناع عما قد أدت إليه شفقته على لاري رينولت وعطفه عليه مما كان يحاول دائماً ستره وغض الطرف عنه: وذاك أن لاري لم يكن من قبل أكثر من مادة لسخرية المخرجين وعبثهم .. وحينما يتحقق لاري من أنه لم يعد شيئاً .. لا شهرة ولا مالاً .. فإنه ينتحر.

أما رتشي: سواق جوردان، وجوستاف، ساقي الشراب، فكل منهما يرغب في الزواج من دورا الخادمة التي تفضل جوستاف، ولكنها تصر على الزواج منه وعدم الوقوف بأمر العلاقة بينهما عند مجرد الحب، ولقد تزوجا بالفعل في اليوم السابق على الوليمة، وعندما يعلم رتشي بذلك يتحدى جوستاف ويتشاجر معه، ويجرح كل منهما منافسه، وبعد هذا .. وفي أمسية يوم الوليمة تذكر كارلوتا فانس في حضور الساقي والخادمة ألها تعرف زوجة جوستاف وأولادهما الثلاثة.

وبينما الشجار ناشب بين الخادمتين إذا (بمزة) الشراب –وكانت تتكون من بعض الجمبري وسرطان البحر– (تشيط) على النار وتحترق، وتعلم السيدة ملسنت المضيفة بهذا .. وبما حدث بين الخادمين قبل العشاء مباشرة.

ويسافر المدعوان الرئيسيان لورد وليدي فرانكليف إلى فلوريدا، تاركين مضيفتهما في شبه حالة هستيرية، وعند ذلك تحاول بولا أن تبوح لأمها بسر حبها للاري رينولت (وهي لا تدري أنه قد انتحر) وهنا أيضاً يستأذن أوليفر في الانصراف واعفائه من حفلة ما بعد العشاء لأنه يشعر بوعكة .. ولا تحتمل أعصاب السيدة ملسنت فتثور ثورة عنيفة لأنهم يجرؤون على التنغيص عليها بمشاكلهم الخاصة التافهة .. بينما هي لم تدع إلا ثمانية .. وثمانية فقط إلى وليمتها، ولكي تسد العجز بملء مقاعد المتخلفين فإنها تدعو أختها وأخا زوجها .. ولا تكاد تحين الساعة الثامنة حتى يجلس الجميع للعشاء.

فرحة العبيط Idiot's Delight

روبرت شرود R. Sherwood

ملخص الرواية

تنزل جماعة من الناس في أحد الفنادق بالمنطقة التي كانت فيما مضى جزءاً من النمسا، وهي الآن تابعة لإيطاليا .. ففي تلك الفترة التي كانت فيها نذرالحرب بادية في الأفق، بدليل وجود هؤلاء الضباط الإيطاليين في ذلك المكان على الدوام، وكان من بين النازلين بالفندق الدكتور وولدرسي Waldersee وهو عالم ألماني كان يتحرق شوقاً إلى الذهاب إلى زيورخ حيث يستطيع مواصلة تجاربه التي كان يجربها أملاً في التوصل إلى علاج لمرض السرطان، كما كان من بينهم المستر والمسز تشري Cherry الإنجليزيان، وكانا يقضيان شهر العسل، وكان منهم أيضاً هذا الرجل الفرنسي الاشتراكي المتطرف المسيو كلويلري Quillery والممثل الهزلي هاري فان ومعه فرقته من الحسان الجميلات والشقراوات المكونة من ست بنات، ثم أشيل ويبر أحد متعهدي التموينات والميرة، ورفيقته في أسفاره تلك الفتاة إيرين.

ويرى هاري فان إيرين فلا يخامره شك في أنها هي تلك الفتاة التي بات معها مرة في مدينة أوماها .. لكن إيرين تنفي ذلك .. بينما يندفع مسيو كويلري في الفندق صاخباً ساخطاً لاعناً الحرب في صورتها البشعة كما تمارسها انجلترا وفرنسا وإيطاليا —وأي دولة أخرى .. حتى إذا أعلنت الحرب بين فرنسا وإيطاليا، رأينا المسيو كويلري ينقلب وطنياً فرنسياً شديد الحماسة ساخطاً على إيطاليا والإيطاليين .. ويقبض عليه من أجل هذا ويقتل رمياً بالرصاص، وفي الصباح تصل جوازات السفر ويصبح في وسع كل الموجوجين أن يسافروا، إلا إيرين، ويعد الدكتور عدته للسفر إلى ألمانيا، وقلبه يفيض حسرة على توقف عمله وتجاربه الإنسانية، كما يأسف أيضاً على ما وصلت إليه الدنيا من العداوة والبغضاء .. ويستعد مستر تشري

للعودة إلى انجلترا للتطوع في صفوف الجيش .. أما ويبر فيعود لكي يزداد ثروة من وراء مشروعاته العسكرية التموينية .. لكنه لا يبالي بايرين التي أبدت ضيقها بأعماله التي لا تتفق والروح الإنسانية .. وهو لهذا يتركها في ذلك المكان بعد أن يرتب لها نفقاتها.

ثم يخلو الجو لايرين وهاري فتعترف له أنها هي نفس الفتاة التي كان يعرفها من قديم – فتاة أوماها– ويكون هاري هو الرجل الوحيد الذي لم يذهب إلى الحرب .. لقد مضوا جميعاً لمحاربة "الشعب الصغير" على حد تعبير إيرين وقد عاد هاري فلم يجد من كانوا نازلين بالفندق .. وينهض هاري وإيرين فيرقصان ويغنيان: "إلى الأمام .. أيها الجنود المسيحيون" بينما المعركة ناشبة من حولهم ومن فوق رؤوسهم ومن تحت أرجلهم.

الحفرة السوداء Black Pit

ألبرت مولتز Albert Maltz

ملخص الرواية

جو كوفارسكي Joe Kovarsky أحد عمال المناجم الذي زج به ظلماً إلى السجن لإتهامه بالاشتراك في قتل أحد المدنيين بالديناميت .. ويعود إلى بلده ليجد زوجته أيولا تعيش مع أخته ماري وأخي وزوجته توني لاكافتش .. وكان توني قد أصيب بعاهة في إحدى حوادث المناجم، وهو ينال من أجل هذا معاشاً لا يكاد يكفي لإعالته وإعالة أسرته، وشرع جو بالرغم من تسجيل اسمه في القوائم السوداء للمحكوم عليهم يبحث عن عمل يرتزق منه تحت أسماء مستعارة .. لكن أمره كان ينكشف دائماً فيفصل من العمل، ويضطر أخيراً إلى العودة إلى بلدة أخته، حيث يمنحه أخو زوجته برسكوت، مراقب المنجم وظيفة جاسوس على العمال، فيقبل الوظيفة على بشاعتها مدفوعاً إلى قبولها بضغط الحاجة، ولا سيما حينما يجد زوجته حاملاً.

ويصاب صديق جو المدعو أنتسكي Anetsky في حادثة اشتعال غاز في أحد مكاتب العمل بالمنجم، فيؤمر جو بنشر إشاعة بأن أنتسكي قد أصيب في غرفة –ممنوع الدخول إليها– غرفة لم يكن له الحق في اقتحامها أو القرب منها، وحينما يجتمع العمال للنظر في موضوع أنتسكي تمهيداً للنداء بالإضراب يتقدم إليهم جو بكذبته عن سبب إصابة أنتسكي، وبهذا يؤخر الإضراب.

ثم يقهر برسكوت جو أيضاً على إفشاء اسم منظم تلك الحركة مهدداً إياه بالفصل إن لم يفعل ثم بالكشف عن وظيفته بوصفه جاسوساً على العمال، فيضطر الرجل البائس إلى الإذعان بما طلب منه.

وتلد زوجة جو .. ويعقد العمال اجتماعاً يحاول جو أن يفضه فيتهم علناً بأنه جاسوس لأن العلاقات بينه وبين المراقب العام للمنجم على غاية ما يرام، ولا سيما أن منظم الإضراب قد ضرب ضرباً شديداً ثم قتل رمياً بالرصاص أول أمس.

ولا يرى توني – أخو زوجته – إلا حلاً واحداً لهذا الموقف البائس .. إن جو يجب أن يغادر المنجم في الحال ليبحث له عن عمل آخر وخطة أخرى في الحياة، وأما زوجته وابنه فيبقيان مع توني حتى يستقر جو ويجد مرتزقاً .. ويذعن جو .. وبينما هو منصرف نسمع ضجيجاً وصياحاً في الخارج .. أن العمال يضربون محتجين صاخبين.

ب - كيف تجد مشترياً لمسرحيتك ؟

لا يقتصر التأليف المسرحي على فئة مختارة لا يتعداها إلى غيرها، وليس في الدنيا كلها رجل ذكي القلب، نابض الفؤاد، لم يشعر مرة في حياته، أو مرات بشيء يحفزه إلى نظم قصيدة من الشعر، أو كتابة أقصوصة، أو قصة أو مسرحية .. والكتابة المسرحية تستهوي آلافاً وآلافاً كل عام، وهم جميعاً يسلمون بأنها منجم من الذهب لاشك فيه.

وقد كتب دويت دير ويمان المخرج المسرحي المشهور في أوساط برودواي مقالاً إخبارياً في صحيفة النيويورك هرالد تريبيون –عدد الأحد السادس من أبريل سنة ١٩٤١ بعنوان: نصيحة من المخرج إلى المؤلف، جاء فيه: "أن الألوف من رجال الأعمال الذين أرهقت أعمالهم أعصابهم، والألوف من الزوجات اللائي تعبن في بيوتهن نم الطبخ والغسل ومسح البلاط وتربية الأطفال.. أن الألوفمن هؤلاء وهؤلاء يقحمون أنفسهم على حرفة التأليف المسرحي المسكينة.. لأنهم لا يجدون حرفة مسكينة غيرها تنفس عن أعصابهم المرهقة، وتخفف عنهم من برحاء الأعمال ومتاعب البيوت، ولا أحسب أن في أمريكا ما يشغل هؤلاء الألوف والألوف بعد الفرجة على فرق المحترفين من لاعبي البيسبول ما يضارع لعبة التأليف المسرحي،يزجي بها هؤلاء أوقات فراغهم، سواء كان ذلك داخل المنازل أو خارجها، وأرجوك يا قارئي العزيز ألا تسيء فهم ما أعني، فلست أقصد مطلقاً أن أغض من شأن أحد أو أن أقلل من شأن ما ينفقون في هذا السبيل من جهود، بل أن رأيي أن هذه علامة طيبة، ودليل يبشر بالخير .. وكم حدث بالفعل أن ظهر من بين هؤلاء الذين لا خبرة لهم على الإطلاق بقوانين المسرح وتعقيداته الكريهة أناس كتبوا أشياء لا بأس بها.

فمسرحية Three Cornered Moon مثلاً، ومسرحية لغة أخرى Another language هما من تأليف سيدتين متزوجتين، ومسرحية نهاية المطاف Jurney's End من تأليف سمسار تأمينات متواضع .. فهذه نماذج من ثمرات ما كتبته تلك العبقريات الديموقرطية من ذويالمواهب المسرحية الفطرية، أن التأليف المسرحي مهنة تغازل هؤلاء، بل تغازل من هم أقل شأناً منهم من أهل الركاكة والتأليف المتهافت ممن لا يجرؤون على القرب من خطوطنا الدفاعية الأولى –نحن معاشر المخرجين– أولئك الذين لا يعرفون كيف يضعون ما يراودهم من أحلام في كلمات وجمل، ولا كيف يقسمون هذا كله إلى مشاهد .. فحتى هؤلاء يتخذون من التأليف المسرحي طريقاً رخيصاً خالياً من الأذى والضرر للهرب مما يضيقون به من واقع الحياة وحقيقتها المرة "وهم مع ذلك يصرون على أن يكونلتأليفهم قيمة عظيمة غير محدودة لعلاج عملي لما هم فيه".

ومما يقوله المستر ويمان أن المخرجين لا ينفكون يتطلعون إلى روايات جديدة، وذلك على العكس من تلك الفكرة الخاطئة التي تزعم أن مديري الفرق لا ينظرون في روايات الكتاب المجهولين .. أن جميع المديرين وجميع المخرجين في أشد الحاجة دائماً إلى الروايات التي يخرجونها وثق أن روايتك ستقرأ ولابد ما دامت مكتوبة في افطار المادي المقبول، وفي صورة الروايات المسرحية المعتادة، والمستر ويمان لا يقصد بكتابتها في تلك الصورة أن تكون مجلدة تجليداً مزخرفاً أنيقاً، أو أن تكون الرواية مصحوبة بصور زاهية للشخصيات والملابس والمناظر المسرحية، أو مشتملة على أوصاف مطولة للشخصيات الروائية، إذ بديهي أن تكون هذه هي الحالة التي يجب أن تخرج بها روايتك من يديك حين تفرغ من كتابتها وتتقدم بها إلى هؤلاء المديرين أو المخرجين في غير إسراف ولا مغالاة، فإن لم تستطع أن تضمن لها ذلك الرواء، وتكسبها هذا الرونق، فاعهد بها إلى بعض المختزلين المسرحيين ليفعل بها ذلك.

وعلى هذا، فيجب أن تكون روايتك مكتوبة على ورق آلة الكتابة الأبيض البسيط المنتظم، وأن تكون خالية من الأخطاء الكتابية، وأن تكون الكتابة على وجه واحد فقط، وأن تكون هوامشها فسيحة واسعة من جميع الجهات، وألا تقل صفحاتها عن تسعين، وألا تزيد عن مائة وعشرين بقدر الإمكان، وأن تكون أوراقها مشبوكة شبكاً بسيطاً جيداً وبصورة نظيفة بثلاثة دبابيس يسهل فصلها منها، وأن تكون محفوظة في جلدة أنيقة متينة.

ويجب ترك الصفحة الأولى مما يلي الجلدة بيضاء وألا يبين على الصفحة الثانية غير اسم الرواية واسمك، ولا بأس من أن تثبت أسفل هذه الصفحة من جهة اليمين عبارة حقوق التأليف، وفي الصفحة الثالثة تذكر الشخصيات بحسب ظهورهم على خشبة المسرح.

ولا تزد وأنت تذكر الشخصيات على إثبات أسمائهم .. فلا تطل في ذكر شروح مملة تتعلق بمادة الموضوع، كأن تحصي مرات الزواج والطلاق أو تواريخ الحب والمحبين، وما إلى ذلك كله مما لا داعي له إذ أن هذه الإضافات كلها تدل على أنك لا تزال تلميذاً بادئاً، وهي إلى هذا تخلق طابعاً سلبياً لا يسرك في نفس أي قارئ يعهد إليه بقراءة الرواية، فلا تزد إذن على ذكر أسماء الشخصيات وأرقامهم .. أما كل ما يدور عنهم ويتعلق بهم فسوف يتكشف ويتضح في الرواية نفسها.

ثم يلي ذلك مجمل المشاهد، وأقسام الرواية إلى فصول ومشاهد، وكلمة قصيرة عن وقت كل مشهد ومكانه —ثم يلي ذلك صفحة بيضاء (ولا بأس من إثبات العنوان مرة أخرى، ولكن لا شيء أكثر من هذا).

وبعد هذا يكتب: الفصل الأول — المشهد الأول، ثم تحدث عن المنظر حديثاً مقتضباً، وذلك في النصف الأيمن من الصفحة، واذكر أسماء الواقفين على

المنصة عند ارتفاع الستار، ثم ابدأ الحوار، على أن يكون اسم المتكلم في وسط السطر وكلامه تحته، لا أن يكون اسم المتكلم في أول السطر ثم يلي ذلك كلامه، واقتصد في توجيهاتك المسرحية بقدر الإمكان، ولتكن توجيهات واضحة مقتضبة، وبعد هذا تكون مسرحيتك جاهزة ومعدة للإرسال.

ومن الطرق غير العملية إرسال نسخ من روايتك بالبريد إلى المخرجين، كل على حدة، لا لأن روايتك لن تقرأ ولكن لأنك لن تعلم متى يهتمون بها .. فأحياناً يستغرق ذلك ثلاثة أسابيع أو ثلاثة أشهر وربما مدة أكثر .. ولهذا فأنت في حاجة إلى وكيل عنك يقوم لك بهذا كله، ولا تنس أن خمسة وتسعين في المائة من الروايات التي تمثل، قد بيعت وقدمت للرقابة وأديرت جميع العمليات الخاصة بها على أيدي سماسرة من صنف هذا الوكيل الذي حدثتك عنه، وهو رجل متصل عادة بالمسارح ويعرف منها ما هو مفتقر إلى الروايات أو غير مفتقر، والنوع الذي يفتقر إليه، وأجره هو عادة عرة في المائة من المبالغ التي يحصل عليها المؤلف عغن روايته مهما كان شكل هذه المبالغ وإذا كان وكيلك عضواً في تلك الجماعة المعروفة باسم "الجمعية المتحدة للممثلين والمؤلفين" فيجب أن ترفق نسخة روايتك بعشرة دولارات .. هي رسوم قراءتها، وأنت بهذا تضمن قراءتها بعناية على يد شخص كفء ذي دراية كبيرة بأحوال المسارح، وسيصلك نقد كامل واف وبعض الاقتراحات التي تيسر بيعها لأحد المسارح.

فإذا رأى وكيلك بعد هذا كله أن الفرص مهيأة لروايتك دعاك لإمضاء عقد ينص على أنه سيظل وكيلك الوحيد لعدة سنوات، أما إذا كان الأمر غير ذلك، ولم ينشأ أن يأخذ، وصلك النقد الكامل، ومعه بيان بالأسباب التي يعتذر من أجلها عن أخذها، وإذا شعر أن المستقبل قد ينطوي لك على بعض الاحتمالات، فقد يتنازل عن أخذ أي رسوم عما يقرؤه لك من روايات.

وإذا كان وكيلك قد تسلم روايتك ووجد لها مخرجاً، فيجب أن تدرج اسمك في نقابة المؤلفين المسرحيين[١]، وهذه النقابة فرع من رابطة المؤلفين الأمريكيين[٢] التي تؤدي خدمات حقيقية للكتاب المسرحيين، وهي تتقاضى رسوماً سنوية مقدارها عشرة دولارات، ومن خدماتها ضمان الاستشارات القانونية والحماية المجانية ضد إهمال مديري الفرق والمخرجين، والنقابة منشأة ناجحة لا تتعامل إلا مع أعضائها فقط، وكل مخرج مضطر إلى إجابة طلباتها، وعقد النقابة ينص على ما يأتي:- في ابتداء التعاقد يجب أن يتسلم المؤلف مائة دولار كل شهر حتى يتم إخراج الرواية، فإذا مضت ستة أشهر ولم يتم إخراجها، يتسلم المؤلف مائة وخمسين دولاراً كل شهر، فإذا مضت سنة ولم يتم إخراج الرواية أصبح العقد لاغياً وغير ساري المفعول، وأصبح المال ال١ي تسلمه المؤلف من حقه، فإذا مثلت الرواية لا يمكن أن يقبل المؤلف بعد الحفلة الأولى أقل من خمسة في المائة من الخمسة آلاف دولار الأولى من إجمالي إيراد الشباك، ثم سبعة ونصف دولار في المائة من الألفين التاليين، ثم عشرة في المائة من الإيراد بعد ذلك .. ويبلغ متوسط ما يتسلمه المؤلف أسبوعياً حوالي خمسمائة دولار وكثيراً ما يرتفع نصيبه في الأسبوع، إذا صادفه التوفيق، إلى ألف وخمسمائة دولار.

فهلم .. وكتب الله لك التوفيق

---

(١) The Dramatic Guild.

(٢) The Authers' League of America.

مسرحيات أتت بإيراد ضخم

(نقلاً عن Year Book Variety Billboard Index لبير تزمانتل)

أنصبة المؤلفين ذات فئات تصاعدية كما قدمنا، فالخمسة آلاف الدولار الأولى يقبض المؤلف منها ٥% والأفان التاليان ٧,٥% وبعد هذا فصاعداً ١٠% ولما لم تكن الإيرادات تسجل أسبوعياً فقد اضطررنا إلى: أما اختيار الحد الأعلى للإيراد، وأما اختيار الحد الأدنى وقد أثرنا اختيار الحد الأدنى، وربما كان إجمالي الإيراد أعلى قليلاً أو أدنى قليلاً —ولم نذكر هنا أي إيرادات أخرى .. كإيرادات الإذاعة أو الحفلات المبيعة أو تحويل المسرحية إلى سينما .. إلخ ..

اسم الرواية	عدد الحفلات	الإيراد الإجمالي بالدولار
الحياة مع أبي	٢٧١٨	٨٨٥٠٢٢١
طريق التبغ	٢٢٠٠	٤٥٠٠٠٠٠
وردة أيبي الإيرلندية	٢٥٢٢	٣٥٠٠٠٠٠
أيها البحار خذ حذرك	٥٠٠	٥٦٢٠٠٠
مظهر شخصي	٥٠١	١٥٠٠٠٠٠
ساعة الأطفال	٦٩١	٧٠٠٠٠٠
ادفنوا الموتى	٩٧	٦٠٠٠٠
فكتوريا رجينا	٥١٧	١٥٠٠٠٠٠
الكبرياء والهوى	٢١٩	٣٠٠٠٠٠
القمر فوق شارع التوت	٣٠٠	١٣٠٠٠٠
فرحة العبيط	٢٩٩	٧٥٠٠٠٠
الفتى يقابل الفتاة	٦٦٩	١٦٠٠٠٠٠
الطريق المسدود	٦٨٧	١٥٠٠٠٠٠
ثلاثة رجال على جواد	٨٢٥	١١٢٥٠٠٠
نوفارتش	٣٥٦	٥٠٠٠٠٠
الأخ رات	٥٧٧	١٢٠٠٠٠٠
النساء	٦٥٤	١٦٣٠٠٠٠
نعم يا ابنتي الحبيبة	٤٠٤	٧٠٠٠٠٠
أوقات طيبة	٣٧٠	٥٠٠٠٠٠
الخدمة الطبية (حيلة المخرج)	٥٠٠	٨٧٥٠٠٠
شراء لويزيانا	٦٥١	١٦٨٦٠٠٠
لا يمكن أن تأخذها معك	٨٣٧	١٣٠٠٠٠٠
المروج الخضر	٦٤٠	١٦٢٥٠٠٠
مخز أشد الخزي	٥٥٧	٩٧٥٠٠٠

ثبت المصطلحات

"A"

أكاديمي – مختص ببحوث عميقة – عميق البحث – أفلاطوني	Academic
مجمع علمي – ندوة علماء	Academy (E) Académie (F)
البطانة – "المذهبجية" – بطانة المغني	Accompanists
السمعيات – العلوم الصوتية	Acoustics
فصل – يمثل	Act
التمثيل	Acting
المساحة المخصصة للتمثيل	Acting area
الفعل (فوق خشبة المسرح) – الحركة – الموضوع	Action
ممثل	Actor
ممثلة	Actress

Types of Actors

ممثل هاو	Amateur
ممثلو أدوار الصبيان	Boy actors
ممثلو أدوار الطفولة	Child actors
ممثلو أدوار البنات	Girl actors
ممثلات أدوار النساء	Women actresses
الممثلون المحترفون	Professionals

Character actors	ممثلو أدوار الطرز (التيبات)
Extra actors	الممثلون الإضافيون (الكومبارس)
Heavy actors (Villains)	ممثلو أدوار الشر
Juvenile actors	ممثلو أدوار الفتيان
Lead actors (actresses)	ممثلو وممثلات أدوار البطولات
Stars	النجوم
Super	ممثل أعلى (ممثلة عليا)
Super numerary	Superممثل إضافي (كومبارس)
Walk-on	ممثل (كمالة عدد) لا يتكلم إلا قليلاً
Ad-li	يرتجل – يكمل من عنده إذا نسى (يكفلت)
Adaptability	الموافقة – التكيف – التهيؤ – الملاءمة
Adaptation	التوفيق – التكييف – التهييء – اقتباس – تحوير عملية يكيف الممثل بها بين نفسه وبين المواقف التمثيلية
Adapter	القائم بما سبق كله "موضب" مكيف – موفق
Adjusting (Adjustment)	– ينظم – يرتب – يضبط – يسوي – يحكم – ضبط – إحكام – تقويم – إلخ
Ad infinitum	لا يقف عند حصر
Alto	أعلى طبقات غناء الذكور – المجلجل
Amatory verse	شعر الغزل
Amatorial poetry	شعر الغزل
Antagonist	خصم البطل في الرواية
Antithesis	نقيض الدعوى
Appeal = attractiveness	جاذبية

Appealing = arousing admiration or sympathy	جذابة – تملك على الإنسان إعجابه ومشاعره
Appointments (stage)	الأثاث والرياش المسرحي
Aria	فاصل موسيقي
Artificial	سطحي – تافه
Artificiality	سطحية
Attack	الهجوم – يهاجم
Point of attack	نقطة الهجوم
Counter attack	الهجوم المضاد
At liberty	(ممثل) خالي شغل
Atmosphere	الجو العام للرواية فوق المنصة
(Mood)	الجو النفسي – المزاج النفسي
Audience	الجمهور – النظارة
Auditerium	قاعة المتفرجين
Audition (Hearing)	حفلة تجريبية أمام قضاة وتكون مسرحية أو غنائية أو موسيقية أو راقصة
Auleum	ستار يهبط ويرتفع ولا ينفتح من الجانبين
Authority	حجة في موضوعه (ثقة)
Average reader	القارئ المتوسط (القراء الوسط)

"B"

Baby-spot	دائرة ضوئية صغيرة
Backdrop (holding up)	ممثلات إضافيات من بنات المدارس يقفن

	خلفاً ولا يقلن شيئاً
Background	خلفية – ظهارة – أساس – منظر خلفي
Baconian Theory	النظرية الباكونية (نسبة إلى بيكون) وهي التي يزعم أصحابها بأن بيكون هو الذي وضع تمثيليات شكسبير
Balcony	شرفة (بلكون)
Elizabethan Balcony	شرفة مطلة على أحد جانبي المنصة في عصر اليزابيث "مخصصة لبعض المتفرجين أو الممثلين أو للفرقة الموسيقية"
Bald-headed raw	الصف الأول من مقاعد "الصالة" (وكان يخصص فيما مضى للطاعتين في السن أو الأغنياء الموسرين)
Ballerina	الراقصة الأولى في البالية
Ballet	الرقص المسرحي الموسيقي (الباليه)
Balletomane	الرقص المسرحي الموسيقي الحماسي
Balloon	يلقى متحمساً بصوت مدو
Ballroom theatre	مسرح للباليه
Ballyhoo	تعبير دارج أمريكي للمبالغة في الإعلان عن الرواية لاجتذاب المتفرجين (ويرادفه عندنا – التطبيب!) وخصوصاً في الإعلان والسينما
Bands	فرق الممثلين الجوالة في الريف
Bard-of-Avon	شاعر آفون (من ألقاب شكسبير)
Bare stage	منصة بلا مناظر ولا أشعة
Barker (Shouter = Clamorer)	"المطيباتي" في المسرح

Barnstorms	حفلات الأجران (أشبه بحفلات الموالد عندنا بعد ضم القمح)
Beam	الساتر الضوئي في مقدمة المسرح لحماية أبصار المتفرجين
Benefit performance	حفلة يعطي إيرادها للممثل الأول أو الممثلة الأولى – وكانوا يفضلون إيراد الليلة الثالثة في القرن ١٧
Bet	يراهن
You bet!	أؤكد لك – أراهن (تراهن!)
Billing	قائمة بأسماء المؤلف والمخرج والمدير والممثلين والممثلات إلخ (مرتبة أبجدياً)
Bit-part	دور صغير جداً (من سطر أو سطرين)
Black face	قناع أسود (يلبسه البيض لتمثيل أدوار الزنوج)
Black-wax	الوقوف بالمشهد عند نقطة مشوقةشمع أسود لإخفاء أسنان الممثلين
Blank verse	شعر مرسل (بلا قافية)
Blizzard head	شقراء حسناء تصلح للتليفزيون لينصب على رأسها بهر من الضوء
Blow the show	هرب المتعهد أو المخرج أو الممثل ... إلخ من الحفلة وعدم قيامهم بتعهداتهم
Blow up	تخونه ذاكرته – ينسى النص – ينسى
B.O. (Box Office)	اختصار مسرحي لشباك التذاكر
Board	١– صوان التذاكر ٢– الهيئة الإدارية والفنية للمسرح

The Boards	المنصة – خشبة المسرح
(to go on the boards)	ينتظم في سلك الممثلين
(to walk the boards)	ظهور الممثلين وحركتهم فوق المنصة
The book	نسخة الرواية (وهو اصطلاح أمريكي)
Booking the play	استئجار حفلة من الرواية لعرضها على مسرح آخر
Booking an actor	السماح لممثل للعمل في فرقة أخرى (إن لم يكن مشتركاً في الرواية المعروضة)
Border	ستارة – صف من الأنوار الأمامية في المنصة
Border light	عدد من عاكسات الضوء الفردية لإضاءة المنصة من أعلى ولمزج الأضواء المطلوبة
Box-office	بيان لحسابات المسرح أو الشباك
Box-set	منظر من ثلاثة جدران (الجدار الرابع مرفوع طبعاً للمتفرجين)
Brass = Brasso	الغناء أو المغنى بصوت واطئ
Brace-Cleat	نظام يربط المنظر بموجبه في سياج المنصة
Brace-jack	زاوية قائمة لربط أجزاء المنظر
Break-up	يربك "يلخبط" (الممثل حينما يمزح مع ممثل آخر فينسيه كلامه)
Breakaway scenery	منظر يتغير تلقائياً (بتغيير الإضاءة أو بحيل أخرى دون إنزال الستار
Breaking	انتهاء العرض
Bridge	جسر "كوبري" الإضاءة أعلى المنصة

Brief	الدخول مجاناً إلى المسرح
Broadcast	يذيع
Broadcasting	الإذاعة
Radio- Broadcasting	الإذاعة بالراديو
Broadside	لوحة الإعلان عن الرواية
Brushoff	(يتخلص من) وهو اصطلاح مسرحي
Buffoonery, The rollicking	الشعبذة الزائطة
Build	توجيه المسرحية نحو الذروة
Burlesque = Burleycue	هزلية ماجنة أو عرض موسيقي مرح
Burleycue Queen	فنانة هزلية تخلع ملابسها بالتدريج في أثناء التمثيل أو الرقص
Burletta	المشاهد الاستعراضية المرحة
Burnt cork	فلين محروق لتسويد الوجه
Business Administration	إدارة الأعمال المسرحية
Buskin	المأساة اليونانية (اصطلاح يوناني قديم)

"C"

Cackle (Sl. E.)	حوار (دراجة انجليزية)
Call	لوحة إعلانات فيها توجيهات للممثلين
Call Board	لوحة إعلانات فيها توجيهات للممثلين في الرواية المعروضة
Call-boy	مناد. منبه الممثلين إلى اقتراب دخولهم – ستارة من الخيش
Canvas & Sword plays Cloak & Sword plays	الروايات كثيرة الضرب والطعن والمبارزة

(Swash-buckling plays)	
Carriage trade	زبائن المسرح الأثرياء (تعبير في بعض جهات أمريكا)
Cars of Thespis	عربات تسبس (في اليونان) ويستعملها المسرح الشعبي اليوم
Cast	هيئة الممثلين في الرواية (الشخصيات المسرحية)
Cast	يوزع الأدوار
Cacters	مشايات بعجل مثبتة بأسفل المناظر لتحريكها حيث تطلب
Casting agent (A go between)	سمسار (بين الممثلين والمخرجين في المسرح والسينما)
Castrum (Castle)	منظر على شكل قلعة
Ceiling	ستارة سقف (للإيهام بوجود سقف حقيقي)
Cencor	الرقيب
Cencorship	الرقابة
Central figure (protagonist)	البطل الأول في الرواية
Character actors	ممثلو الطرز – (التيبات)
A well rounded character	شخصية مرسومة جيداً
Characterization	رسم الشخصيات
Chew the scenery	يهذي – (يهلوس خصوصاً إذا نسي النص)
Chorea	رقصة – فرقة راقصات
Choreography	علم الرقص
Choregus	ممنوع الإخراج في المسرح اليوناني (الخوريجس)

Choregus	ممثل دور ملك سماوي
Choric = Choreal	إنشادي
Chorister	منشد
Chorus	فرقة المنشدين (الخورس)
Chorus-boy	أحد المنشدين
Chorus-girl	إحدى المنشدات
Chronicle play	مسرحية تاريخية – إخبارية (حماسية – وطنية)
Chum (word play)	تورية – تلاعب بالألفاظ
Circus	"سيرك" – ملهى تعرض فيه ألعاب حيوانية
Civic theatre	مسرح فني لا يهتم بالناحية التجارية
Clamus	عبارة مسرحية فضفاضة (المسرح اليوناني)
Clap-trap	يستدر إعجاب المتفرجين بوسائل رخيصة
Clapper	آلة مسرحية لعمل (هيصة)حينما يصفق المتفرجون لمضاعفة طابع الإعجاب بالرواية والتمثيل (مهيصة!)
Clean house	حفلة تمثيلية مبيعة
Click	نجاح كامل للرواية فنياً ومالياً
Climax	ذروة
The precise moment of ...	اللحظة الحاسمة في الذروة
Clippings	نقدات – مراجعات
Closet drama	مسرحية تقرأ ولا تمثل (للمتعة الأدبية)
Closing notice	إعلان للممثلين عن آخر رواية ستمثل
Clown	بهلول (بهلوان – مشعوذ – مضحك)
Clown-white	دهان أبيض لأوجه المضحكين

Cognoscente	(كوينو شانتي – أدعياء العلم والفن)
Cold Cream	"كريمة" لإعداد المكياج
Colour Wheel	عجلة الألوان الضوئية(ذات ألواح متعددة الألوان مصنوعة من الجلاتينة وتدار لإعطاء الألوان المطلوبة)
Comedian	ممثل متخصص في الأدوار المضحكة
Eccentic comedian (Comedy & Comic	مضحك بوسائل آلية لمعرفة أنواع الملهاة وعناصر الضحك نرجو الرجوع إلى كتاب علم المسرحية (ترجمتنا)
A fine comedy	ملهاة غير مبتذلة
Comica accesa	فتاة صغيرة ممشوقة في الملهاة المرتجلة
Comico accesa	فتى صغير معشوق في الملهاة المرتجلة
Comicer	المضحك الرئيسي (الكوميديان) في الفرقة الكوميدية
The straight man	وعكسه الممثل الجد
Commedia dell' arte	الملهاة الممرتجلة
Commentator = Jester = harlegguin = master of revels = Master of ceremonies	المهرج الذي يعلق على الحوادث للإضحاك
Commercial theatre	المسرح التجاري (يهتم بالربح قبل الفن)
Company	(انظر **Stock**)
Comparative method	الطريقة المقارنة التحليلية
Complimentary (gratis) Passes , Courtesies	الدخول بالمجان وهي أشيع اصطلاحات الدخول المجاني ومثلها
Concertatore	مخرج الملهاة المرتجلة
Concote	يطبخ – يلفق (ولا سيما حينما ينسى النص)
Conflict	الصراع

Static Conflict	صراع ساكن (بطئ جداً)
Jumping Conflict	صراع واثب (يحدث في غير تدرج)
Rising Conflict	صراع صاعد (متدرج قوي مستمر)
Overshadowing Conflict	الصراع الذي يعرنا بوشك نشوبه
Conversation piece	مسرحية كثيرة الكلام قليلة الفعل
Copyright	حقوق: التأليف – التمثيل – الإذاعة. إلخ ..
Corker	متلف الرواية (اصطلاح انجليزي على الممثل الذي يتسبب في إتلافها)
Coryphee	راقص باليه
Costumes	الملابس والأزياء المسرحية
Costumers	(بائعوها وصانعوها)
Counter plot (sub-plot)	عقدة ثانوية إلى جانب العقدة الأصلية
Counterpoint	التلحين المركب
Country theatre	المسرح الريفي
Coup de theatre	رواية ناجحة جداً فنياً وإدارياً
(A theatrical hit)	وكذلك الحيلة المسرحية المثيرة ذات المظهر الخلاب
Cradle	إطار لتركيب الأضواء الأرضية
Crash the gate	ينجح في الدخول مجاناً (!)
Crepe-hair	شعر صناعي من الصوف للبروكات
Crescendo	التطور الموسيقي نحو القمة
Crises (dramatic)	الأزمة في المسرحية
Critic (dramatic)	ناقد مسرحي
Criticism (dramatic)	النقد المسرحي
Second-string Critic	ناقد غير فني (فالصو!)

Second-rate Critic	ناقد غير فني (دعى – زائف)
Cue	تلميحة (الممثل لزميلهليبدأ بعد أن يوشك هو على الفراغ من الكلام)
To clip the cues	الممثل يتلف التلميحات على زميله عامداً
Curtain	ستار
Emphatic curtain	إنزال الستار عند موقف مؤثر أو كلمة مؤثرة (وقد أصبح ذلك أقرب إلى الافتعال) إنزال الستار بطريقة طبيعية
Curtain calls	بروز الممثلين للتحية بعد نزول الستار
Cut-rate admission	الدخول بثمن مخفض
Cyc = cyclorama	ستار خلفي عليه منظر مرسوم

"D"

Dance	رقص – يرقص
Types of dancing:	
Tap-dance	رقص توقيعي بالقدم
Rhythmic dance	رقص إيقاعي
Acrobatic dance	رقص بهلواني (إكروباتي)
Erotic dance	رقص غزلي (غرامي)
Ballroom dancing	رقص زوجي (مشترك)
Chorus dancing	رقص إنشادي (فرقة من خمسين منشدة)
Ballet	الباليه (وهو التعبير بالحركات الجسمانية)
Clog dance	رقص توقيعي بأحذية خشبية
Dance drama	المسرحية الروسية الراقصة
Dance interludes	فواصل مسرحية راقصة

Dead stick	الممثل الذي يتلف لمشهد بسوء تمثيله (اصطلاح انجليزي)
Dead Wood	التذاكر غير المبيعة بعد انتهاء الحفلة
Debut	أول مرة يقف فيها الممثل على المنصة في حياته
Decide	يقرر
Decision	قرار – حل (للموقف أو الرواية)
Preparatory decision	قرار تحضيري
Immediate decision	قرار فوري
Declaim	يلقي إلقاء حماسياً
Declamation	الإلقاء الحماسي
Declamation (Line of)	الخط الفاصل
Denouement	حل عقدة الرواية (القرار – الحل)
Deus ex machine	الإله من الآلهة (العامل الآلهي) في مسرحيات يوربيدز)
Dialect part	دور نمطي (يتكلم فيه الممثل بلهجة أقليمية أو أجنبية)
Dialectic	ديالكتيكي – جدلي –كلامي – توضيح معاني الكلام

(في مصطلحات مجمع اللغة: ضرب من الحوار والمناقشة والاستدلال لا يلتزم أساساً يقينياً – وعند كانت قسم من أقسام نقد العقل)

Dialectic principles	مبادئ جدلية
Dialogue	المقولة (الحوار)
Dicky bird	ممثل ومغن في وقت واحد (اصطلاح انجليزي)
Diction	النص – الأسلوب – التعبير – المنطوق
Diggers	تجار التذاكر في السوق السوداء (اصطلاح أمريكي)
Dilemma	ورطة – اختيار بين أمرين أحلاهما مر
Dimension	بعد

(The three dimensions of a character)	(الأبعاد الثلاثة للشخصية الروائية عند لاجوس اجري)
Dimmers	مظلمات الضوء
Diogenic	سخري – تهكمي
Direct	يدير – يخرج
Direction	الإدارة – الإخراج
Director	مدير – مخرج
Diseuse	متكلمة – مذيعة – ملقبة مسرحية (مناوجست)
Dithyramb	(في اليونان – الداثرم) أغنية لباخوس – تسبيحة باسم دونيزوس
Diva	رئيسة المغنيات في الكورس
Diversions	تسليات – ملاه – ألوان للهو والتسلية
Do a bordy	يسقط ميتاً فوق المنصة (تمثيلاً) وهو تعبير دارج
Double	الممثل الذي يمثل نفس الدور مع ممثل آخر
Doublage	الدبلجة (عمل نسخة ناطقة بلغة أخرى للفيلم الناطق) (ترجمة ناطقة)
The double clock system	نظام إطالة زمن الرواية
Doubling in brass	تمثيل دورين في رواية واحدة
Folk drama	مسرحية الأساطير الشعبية
Downstage	الجزء السفلي من المنصة من ناحية الجمهور
Drama	مسرحية
Dramatic + al	مسرحي – مؤثر
Dramatisation	التحويل إلى مسرحية – المسرحة
Dramatis personae	الشخصيات المسرحية
Dramatist	الكاتب المسرحي

Dramaturgy	أصول الكتابة المسرحية
Dramaturge = Dramaturgist	كاتب مسرحي
(Drama, Dramatos - draein - to do)	(عن اللاتينية واليونانية)
(Dramatourgla - Dramatourgos- playright)	(عن اليونانية)
(Drama & Ergon = a work)	
Drop-scene	ستار عليه منظر
Dumplng seats	بيع التذاكر بأقل من ثمنها قبل رفع الستار (وذلك بوساطة مندوبين يرسلهم المسرح بعيداً عن الشباك!)
Dumb show	جزء تمثيلي صامت على نغمات الموسيقى (أشبه بالبانتوميم)
Editio princeps	الطبعة الأولى من كتاب أو رواية
Editorial	المقالة الافتتاحية – أو الرئيسية
Elocution	إلقاء بطريقة مسرحية
Emploi - (line of business - department)	خط الأدوار التي يصلح لها الممثل – الصلاحية الدورية
Entrance	دخول الممثل إلى المنصة
Entr'acte (intermission)	استراحة
Entremés	فصول مضحكة تعرض بين الفصول الأصلية
Environment	البيئة
Epigramic _- al verse	شعر الأمثال
Epilogue	خطبة ختامية يلقيها ممثل في آخر الرواية (قديما)
Episode	قصة استطرادية – حادثة قصصية

Escapist	أي لون من الأدب لا يمت إلى المجتمع بصلة (ولذا يكون عاطفياً خيالياً)
Espouse	يتعصب له – يستحسن
Espousal	تعصب – استحسان
Exit	خروج الممثل من المنصة
Exodos	آخر نشيد في المسرحية اليونانية ويدور حول العبرة من الرواية
Experimentation	التجريب
Expose	يعرض – يكشف – يشرح
Expose himself	يكشف عن دخيلة نفسه
Exposition	الكشف عن مستور الأشياء – العرض المسرحي
Expressionism	المذهب التعبيري (تجد جميع المذاهب المسرحية في ترجمتنا لكتاب علم المسرحية)
Extempore acting	تمثيل ارتجالي بدون تحضير (على البديهة)
Exteriors	ستائر مصورة تمثل الواجهات والأعمدة .. إلخ
Extra (walk-on)	ممثل إضافي (كومبارس)
Extravaganza	قطعة أدبية مبرقشة مسرحية هزلية موسيقية كثيرة الزخرف والمبالغة
Eye shadow	ألوان شحمية لمكياج العيون

"F"

Fabula Atellana	طراز خشن من المسرحيات الرومانية نصف الحياة في المدن والقرى الصغيرة وصفاً فكاهياً.
Fabula Palliata	١– الطرز الشعبية في ملاهي بلوتس وتيرانس الرومانيين (اقتباساً عن الملهاة اليونانية الحديثة). ٢– الشخصية

المسرحية الطاعنة في السن سريعة الغضب. ٣- الجنود المتفاخرون بشجاعتهم وهم لا شيء. ٤- الذين يحبون أن يحمدوا بما لم يفعلوا. ٥- العبيد المضحكون. ٦- المتعالمون.

مسرحية رومانية تتناول سلوك أهل المدن	Fabula Tabernaria
مسرحية رومانية سلوكية	Fabula togata
الممثل يكمل من عنده إذا نسى النص (يكلفت)	Fake = ad lip
التمثيليات التي تتناول حياة الأسر (شاع هذا الاسم بشيوع المذهب الطبيعي في المسرح الألماني بعد سنة ١٨٥٠)	Familien-Katastrophe
خيالي (أسطوري)	Fantastic
مسرحية خيالية (أسطورية)	Fantasy
قره جوز	Fantoccini
مهزلة (مسرحية هزلية لا ترمي لغير الضحك)	Farce
ملهاة تغلب عليها صبغة الهزل	Farce-comedy
الحق والباطل	Fas et nefas
١- خطبة اخبارية جيدة ٢- أسطر سهلة يقولها الممثل بطلاقة	Fat
٣- كلام فارغ	Hokum
دور رئيسي في الرواية	Pat part
عيد الحمقى (لون من الحفلات المسرحية اخترعه اليونانيون في القرن العاشر في القسطنطينية لانقاذ الشعب من العادات الوثنية المسرحية، ثم فشا في فرنسا وانجلترا بعد ذلك).	Feast of Fools
عيد الشماس (لون من المسرحية الدينية عرفته انجلترا في القرن الثالث عشر)	Feast of the Boy-Bishop

Featured actor	ممثل يلي في المرتبة بعد الممثل الأول (وذلك في الاعلانات)
Feed (prompt)	يلقن
Feeder	ممثل يمهد بكلامه لنكتة يقولها المضحك الأول – ؟؟؟؟
Feign	يتظاهر بـ
Feyntes (secrets)	آلات لإحداث المؤثرات المسرحية
Figurante:s	راقصات الباليه
Finale	آخر نمرة في العرض الموسيقي
Fireproof Curtain	الستار الذي ينزل أمام الستار العادي قبل بدء التمثيل بخمس دقائق .. (وقد يطل العمل بهذا تقريباً)
Fit-ups	الفرق المسرحية الجوالة التي تحمل أمتعتها أينما ذهبت
Fizzer	الحفلة الناجحة جداً (اصطلاح انجليزي)
Flag (Curtain)	الستار
Flat	منظر مرسوم على ستار أو ألواح
Flies	الفضاء الموجود فوق المنصة كلها
Floating Stage	نوع من المنصة المتحركة التي تيسر للمخرج أعداد أربعة مشاهد أو خمسة متلاحقة
Floating Theatre	مسرح عائم (في سفينة)
Flood-lighting	فيض من الضوء
Flop	إخراج مسرحي ساقط
Fluff	يغمغم بكلمات غير مفهومة (مكان الكلمات التي نسيها!)
Folio	المجلد الأول الذي طبع من مسرحيات شكسبير
Follow	تتبع الممثل بمسقط النور حيثما ذهب على المنصة
Follow-spot	مسقط الضوء يتتبع الممثل حيثما ذهب

Foot lights	الأضواء الأرضية في مقدمة المنصة من الداخل
Foundation	الأساس (إعداد الوجه للمكياج)
Four walls	المسرح يؤجر بلا خدم أو إداريين
Foyer	ردهة المدخل في المسرح
Front of House	١- الصالة. ٢- الجمهور نفسه
Full House	حفلة كاملة لا أماكن خالية فيها
Full set	استخدام المنصة بكاملها في الرواية
Fundamentals	الأسس
Full-dress rehearsal	تدريب بملابس كاملة
At Full-tempi - At Full-tempo	الإلقاء أو الحوار أو الفعل في سرعته الكاملة المناسبة
Full-light	إضاءة كاملة
Full-colour	لون عميق
Full-face	مواجهة الممثل للمتفرجين
Full-tone	الصوت المناسب في الإلقاء (الذي يسمعه الجميع دون إجهاد)

"G"

Gagging	خروج الممثل عن النص – مزاحه مع الجمهور
Gags (indecent jokes)	نكات متبادلة
Gala evening	حفلة نسائية خاصة (مدرسية مثلاً)
Gallery	البلكون – الدور الثاني من البلكون
Gamin	شريد – مجهول الأصل
Gelatine	ألواح الجلاتينة الملونة على مساقط النور
Going clean	نفاذ التذاكر كلها

Good Theatre	القطعة المسرحية الناجحة
Grand Guignol Style	نمط الجران جنيول (روايات الرعب والفزع) (نسبة إلى مسرح بهذا الاسم انشيء في مونمارتر باريس سنة ١٨٩٧ لهذه الروايات)
Grease Paint	ألوان شحمية لمكياج الوجه
Green-room	حجرة انتظار المؤلفين والمخرجين والمدير خلف الستار
Grip	عامل صغير لمساعدة نجار المسرح ومن على شاكلته
The box-office sross	إجمالي إيراد الشباك
Ground plans	تخطيط المشهد وأدواته على الأرض
Ground row	ستائر أرضية لتكملة المنظر من تحت
Grouping	توزيع المجموعات فوق المنصة (التجميع)
Guest Artist	فنان زائر (يعمل بضع حفلات مع الفرقة).
Half-hour!	(باق على ارتفاع الستار) نصف ساعة! تعبير مسرحي ينادي به المنادي أو المدير للتنبيه على موعد ارتفاع الستار
Hallucinations	تهيؤات – هلوسة – تخيلات
Ham	الممثل البالغ منتهى القبح في تمثيله – الممثل المتصنع
Hand Properties	الأدوات المسرحية الخفيفة
Hand Props	الأدوات المسرحية الخفيفة
Hand Bills	إعلانات اليد عن الرواية والمؤلف والممثلين إلخ ..
Hanging the show	تركيب لمنظر وأضوائه

Hard wood	تذاكر بثمن مخفض
Haughtily	بمجرفة – بصلف
Hearings	حفلات تجريبية يحكم فيها قضاة
Heavy (the) - Villain	الاسم المسرحي للشرير في الرواية
Histrion	اسم الممثل أو المهرج في المسرح الروماني.
Hit	إيراد الشباك إذا بلغ رقماً قياسياً
Hokum	الكلام الفارغ أو السخيف الذي يوضع للضحك فقط.
Holding up the back drop	البنات الكوبارس ممن لا عمل لهن إلا الوقوف للزينة في مؤخرة المشهد
Hoofer (dancer) - Heel-beater	راقص
Horse-play (rough and tumble)	مزاج خشن
Hot-light	ضوء مركز (تعبير تليفزيوني)
House	الجمهور المتفرج
Full House	جمهور كامل (ليس هناك مكان خال)
Poor House	متفرجون قليلون
Humoturs (comedy of)	ملهاة الطرز – النماذج – "التيبات"
Imitation	المحاكاة – التقليد (نظرية)
Impersonation (male)	نساء يقمن بأدوار الرجال
Impersonation (female)	رجال يقومون بأدوار النساء
Impress	يترك طابعه في
Impression	طابع (أثر ذهني)
Impressionism	الانطباعية – المذهب التأثري
Improvisator	مقسم (مقسماتي)

Improvise	يرتجل بدون تحضير (يكمل من عنده إذا نسى النص)
Incidental Music	موسيقى لمصاحبة التمثيل فقط
Incidents (actions)	الأحداث التي يتألف منها الموضوع أو الفعل
Inconsequential	غير منطقي (بلا مقدمات)
Ingenue	بنت صغيرة في رواية
Inner stage	منصة داخلية في المنصة العامة
Innuendoes (erotic)	رقائق أدبية غرامية صارخة
Inset	مشهد داخلي في مشهد عام (تركيبة خاصة في التركيب العام)
Interior Dialogue (aside)	حوار جانبي غير الحوار العام المسموع
Interiors	التركيبات التي تمثل المناظر الداخلية
Interlocutor	مشترك في الحديث
Interlude	فاصل
Intermission	استراحة
Interval	استراحة
Intricate	مقعد
Intrigant (Intriguer)	دساس
Intrigue	دسيسة
Introit	نشيد ديني
Intuit	يعرف بالبديهة – يدرك بالبصيرة
Intuition	البديهة – البصيرة – الوجدان
Intuitive	بديهي – من أعمال البصيرة – وجداني
Invective Comedy	ملهاة كثيرة السباب

Inventive (Creator)	مبتكر – خلاق – بارع في الاختراع
Irony	التهكم – السخرية
Suave irony	سخرية لطيفة
Irrision	التهكم – السخرية – الاستهزاء
Irritable	سريع التهيج – حاد الطبع
Irritant	مهيج – مثير (ياجو)
Irritative	مهيج – مثير
Item	فقرة

"J"

Jabber	يثرثر
jabberer	ثرثار (غلباوي)
Jack	بيرق – راية
Jackase	أحمق – مغفل
Jacobin	متآمر – ثوري
Jadish	متمرد – امرأة سائبة
Jail-bird	معتاد بالإجرام (رد سجون)
Japanese lantern	مصباح ياباني
Jauntry	مرح – بحبوح (مفرفش)
Jerkin	صدار – عنتري – سترة قصيرة
Jester	مهرج
Jet d'eau	نافورة – فوارة
Jewel-case	علبة الحلى – علبة جواهر
Jewelled	مرصع بالجواهر

Jilt	غندورة – مخادعة في غرامها
Jinglet	جلجلة – جرس صغير
Jingling	شخشخة – جلجلة – دندشة
At high jinks	جلل – مزقطط
Jobber	ممثل غير مستديم – باليومية
Job's news	أخبار شؤم
Job's post	نذير شؤم
Jocose (Jocular)	ماجن – هازل – فكه – مداعب
Jocund	خفيف الروح
Joint Stock Theatrical Group	فرقة مسرحية بالمحاصة (توزع أرباحها على أعضائها بالأنصبة)
Joker	مضحك – هازل
Jokesome	هزلي – دعابي
Jollify	يعربد – (يهيص)
Jolly	خفيف الروح (بحبوح)
Jovial	بشوش (هليهلي)
Joyance	ابتهاج – استمتاع
Joyous	مبهج
Jubilance	طرب – تهلل
Jubiŭatiorn	تهليل – تهييص – زقططة
Jubilée	يوبيل
Diamond Jobilee	يوبيل ماسي (٦٠ سنة)
Golden Jobilee	يوبيل ذهبي (٥٠ سنة)
Silver Jobilee	يوبيل فضي (٢٥ سنة)

Juggle	حيلة – شعوذة
Juggler	مشعوذ (مفلس)
Jugglery	مشعوذ
From the jump	منذ البداءة – من الأول
Jumper	بلياتشو – صدار – مشلح
Jumping	الصراع الوائب – الوثب
Junket	مأدبة حلوى – فرح – عيد
Junto	مجلس سري – جلسة سرية
Just	لعبة الجريد – محايسة
Justification	تزكية – تبرير
Justify	يزكي – يبرر
Jury	جمهور أول ليلة في الرواية
Juvenile	أدوار الشباب (حتى ٢٥ سنة)

"K"

Kaleidoscope	نظارة للألوان والأشكال الجميلة
Kalology	علم الجمال (كالولوجيا)
Out of keeping	خارج على المألوف – مخالف الذوق
Ken	بصيرة – نظرة
Kermess	احتفال – مهرجان
Kermiss	احتفال – مهرجان
Kettledrum	نقارية – طبلة – حفلة شاي
Key (music)	سلم موسيقي
To key a role	يضبط نغمة الدور

Out of kilter	خارج على النظام (مهرجل)
Kiosk	كشك – جوسق
Kirmess	مهرجان – وليمة – تعييد
Kiss the dust	يقع صريعاً
Knicker-bockers	سروال (بنطلون قصير)
Knickers	سروال (بنطلون قصير)

“L”

Lampoon	مشهد لامز محشو بالهجو المقدع – قذف
Landscape	منظر بري
Lay'm in the aisles	الممثل في وضع يميت المتفرجين من الضحك
Lazzi	حيلة مسرحية (ولا سيما في الملهاة المرتجلة)
Lead Sheet	مجموعة من الموجهات لإرشاد القائد الموسيقي (المايسترو)
Leg show	استعراض موسيقي بفرقة من الفتيات
Legit	منصة قانونية، وهي اختصار: **Legitimate siage**
Levy	يوجه – يسدد
He levies his satires to	يسدد لمزاته إلى
Libation Bearers	حاملات الخمر المقدسة إحدى حلقات الأورستية)
At liberty	(ممثل) "خالي شغل"
Lighting	الإضاءة
Lighting Equipment	جهاز الإضاءة

Spot Lighting	مسقط ضوئي – دائرة ضوئية
Reflector	عاكس ضوئي
Flood light	فيض من الضوء – مصباح هذا الفيض
Batten	لوحة النور
Foot lights	أضواء أرضية
Border lights	أضواء حواشي المنصة
A counterweight system	جهاز معادلة الأضواء
Colour-groups	مجاميع أضواء ملونة
Alcove (a covered recess)	طاق لنفاذ الضوء
Portable apparatus (to avoid the shadows cast on the scenery)	جهاز متحرك (يمكن حله) (ويستعمل لمنع سقوط الظلال فوق المنظر)
Light Requirements	المستلزمات الضوئية
Horisontal beam	شعاعة أفقية
Angled beam	شعاعة مائلة
Gradual light changes	تغييرات ضوئية تدريجية
Bulbs	مصابيح – ثريات
Light-control-board	الضابط الضوئي
The central light control	الضابط الضوئي العام (الرئيسي)
Switch	تحويلة
Dimmer-board	جهاز التظليم
The electrician	عامل الكهرباء
Operates	يشغل
The light plot	خطة إذاءة الرواية

The stationary lights	الأضاءة الثابتة (غير المتحركة)
Slides of gelatin or glass	مصاريع أو ألواح زجاجية أو من الجلاتينة لتنفذ منها الأضواء
Colour variations (grades)	أضواء ملونة – تدريجات ضوئية مختلفة الألوان
To provide illumination	للحصول على الإضاءة
To delude the eyes	لمخادعة العيون
To suggest the required scene	للإيحاء بالمنظر المطلوب
Line of business	مجموعة الأدوار التي يصلح لها الممثل
Lines- speeches	الخطب – المنولوجات الفردية
Lining colours	مواد شحمية ملونة لعمل خطوط وألوان المكياج
Literary Literature	الأدب الشكلي – أدب القوالب والصور
Labby - Foyer	ردهة المدخل (في المسرح أو السينما)

"M"

Manual	كتاب مختصر في موضوع ما
Manager	مدير – مخرج
Stage Manager	مدير المنصة والمسئول عن تنفيذ خطط المخرج
House Manager	مدير دار التمثيل المسئول عن كل شيء غير فني
Business Manager	المدير المالي للمسرح
Personal Manager	وكيل المؤلف أو المخرج أو الممثل (وهو الذي يتعهد مصالحهم قبل الفرقة أو

الشركة)

Make-up	الدمام (المكياج)
Make-up straight	الألوان الشحمية التي تستعمل لمكياج الوجه
Make-up pencil	قلم المكياج وخطوط الوجه
Magic lantern	فانوس سحري
Make the rounds	تردد الممثلين على المخرجين طلباً للشغل
Manners	السلوك
Manuscript	نسخة الرواية
A comic actor manqué	ممثل مضحك كان يمكن أن يكون ممثلاً عبقرياً لكن هذا لم يقسم له!
A playright manqué	كاتب مسرحي كان يمكن أن يبرز .. ولكن
Marionettes = Marionette Theatre	الدمى – مسرح العرائس
Marionette Plays	مسرحيات الدمى
Mascara	تلوين الجفون والجباه وجزء من الشعر
Masks	الأقنعة – مسرحيات الأقنعة
Masque Plays	مسرحيات الأقنعة
Matinée	حفلة نهارية
Matinée Idols	الممثلون الذين يتعشقهم الجمهور ولا سيما النساء منهم
Menace	القوة الخصيمة في الرواية (المنذرة بالشر)
Merry-merry	فرقة المنشدين (الكورس)
Microphone	البوق – المذياع – الميكروفون
Milk it dry	يستغل أحد المواقف إلى آخر قطرة في إضحاك الجمهور

Mime	تمثيلية صامتة
Mimetics	الإشارات التقليدية
Mimodrama	مسرحية صامتة
Mimus	مسرحية هازلة مضحكة راقصة (في المسرح اليوناني)
Miracles	مسرحيات الخوارق الدينية
Misnomer	تسمية خاطئة
Monologue	منلوج فردي – حديث فردي – خطبة
Monologist	ملقي قطع مرحة – منولوجست
Mood	المزاج أو الجو النفسي
Moral	المغزى الأدبي
Morality	المسرحية الأخلاقية في المسرح الديني
Motion Pictures	السينما (الصور المتحركة)
Motivate	يحفز – يحرك – يبتعث – يدفع
Motivative	دافع – حافز – محرك – باعث
Motivation	الدافع – المحرك
The movies	الصور المتحركة بالسينما
Movie Studio	ستوديو الصور المتحركة
Movie Camera	آلة التصوير السينمائي
Mugging	المبالغة في تعقيد عضلات الوجه في التمثيل
Muses	عرائس الفنون – ربات الفنون التسع (اليونان)
Music Halls	صالات (الموسيقى والرقص والغناء والتمثيل)
(for = pot-pourri)	(البرامج المتنوعات)
Musique Room	قاعة خاصة للغرفة الموسيقية التصويرية

Mystery Plays	المسرحيات الدينية (ذات الجو الغامض) (وكانت تؤديها الفرق النقابية أو **Misterie** الانجليزية في العصور الوسطى وهذه مشتقة من **Mester** الفرنسية بمعنى **Trade** أي حرفة من **Ministerium** اللاتينية)

"N"

Nachspiel	الفصل المضحك الذي كان يلي الرواية المسرحية (ألمانيا القرن ١٨)
National Theatre	المسرح القومي
Naturalism	المذهب الطبيعي
Nautical Drama	المسرحية الإنجليزية التي تمجد الأسطول (وتستخدم فيها دبابات بها ماء غزير لتمثيل مناظر إغراق السفن)
New-York Drama Critics' Circle	رابطة النقاد المسرحيين بنيويورك (لاختيار أحسن الروايات التي تعرض في برودواي)
Off-stage noises	مؤثرات صوتية خارج المنصة
Nocturnal Amusement	الترفيه الليلي
Notices = reviews = clippings = Dramatic criticims	مراجعات – شذرات نظرات – انتقادات مسرحية
Novel	قصة طويلة – رواية قصصية
Nuance	أرخم درجات الصوت
Nut	تكاليف إخراج الرواية – تكاليف الحفلة

"O"

Obligatory Scene	المشهد الإجباري
Off the nut	إجمالي إيراد الحفلة (اصطلاح مسرحي فقط)
Olivette	نجفة – مجموعة ثريات ضوئية مدلاة وسط المنصة
One-act play	تمثيلية من فصل واحد (مهما بلغ طولها)
Onkos	قلنسوة القناع في المسرح اليوناني
Onomastikon	قاموس اصطلاحات وكلمات أتيكية أثينية يونانية وضعه بولكس
Open cold	تجربة عرض الرواية لاختبار صلاحيتها (وهي غير التدريب النهائي)
Opera	روائية غنائية – ملحنة
Opéra Comique = comic opera = bouffe	تمثيلية غنائية مليئة بالنكت المضحكة (اصطلاح في برودواي)
L'Opéra de Compagne	اصطلاح فرنسي الملهاة المرتجلة الايطالية
Opposites (unity of)	وحدة الأضداد
Opretta	هزلية غنائية
Orange Girls	بائعات المرطبات في الحفلات التمثيلية (فترة عودة الملكية بانجلترا)
Orangewood sticks	أقلام ألوان للمكياج
Orchestrina = OrchestrIorn	أوركسترين (أوركسترا آنية)
Orchestra	الفرقة الموسيقية (الأوركسترا – مكان الرقص في المسرح اليوناني)
Orchestra leader	قائد الفرقة الموسيقية (رئيس الكورس)
The music is well orchestrated	الموسيقى جيدة التوزيع

الرقص التوقيعي عند اليونان	Orchesis = Orchestics
أوركسترا الحفلات الصغيرة	Chamber Orchestra
الاوركسترا الوترية	String Orchestra
تناسق الشخصيات – تنسيق الشخصيات المسرحية	Orchestration
أمر تكليف بالعمل في المسرح أو السينما أو التليفزيون	Order
الدخول بالمجان (اصطلاح انجليزي عن اليونان = التصاريح)	Orders
الفخفخة (في الناحية الشكلية في الإخراج)	Ostentation
الجزء البارز من المنصة في المسرح (عصر اليزابيث)	Outer Stage
الصالة (حيث يجلس متفرجوها – اصطلاح مسرحي فقط)	Out front
نظرية أوكسفورد (وهي التي تزعم أن أدورد فير دي فير **Vere de Vere** هو الذي كان يكتب جميع المسرحيات المنسوبة إلى شكسبير بدليل أنها تحمل طابع الترفيه عن البلاط الانجليزي – وهي نظرية منهارة طبعاً)	The Oxford Theory

"P"

حشد المتفرجين في المسرح	Packing the House
المسرحيات والحفلات التاريخية الاستعراضية	Pageants
مسرحية إيمائية صامتة	Pantomime
ملء المسرح بالدعوات المجانية للإيهام بنجاح الرواية	To paper the House
الأجزاء الهامة من أناشيد الفرقة في الملهاة اليونانية (ويوجهها الشاعر غالباً إلى الجمهور – وهي	Parabasis

غنائية لا كلامية)

Parade	عرض – استعراض – موكب – احتفال
Paradoi	مذبح باخوس وسط الأوركسترا
Parados	طريق عند طرفي المسرح بين المدرج والخيمة في المسرح اليوناني
Parodist	من يمزح ولا يقول إلا حقاً
Parody	جد في هزل – هزل في جد
Parlance	لهجة – لغة
(in theatre parlance)	بلغة المسرح في المصطلح المسرحي
Parquet	مكان الفرقة الموسيقية في المسرح (اصطلاح حديث)
Parterre - Pit	المقاعد الخلفية الرخيصة (اصطلاح فرنسي)
Paso	مسرحية ذات فصل واحد (اصطلاح أسباني)
Passion Play	مسرحية آلام (آلام أوزوريس – المسيح – الحسين)
Pathos	شجن – شجو
Patsy	مساعد مسرحي (يقوم بجميع الأعمال في الواقع)
Peanut Gallery	أعلى التياترو – البلكون – الأماكن الرخيصة
Pedantic	متحذلقين
Pedantry	الحذلقة
People's Theatres	المسارح الشعبية
Perspective	علم المرئيات (المنظور على بعد)
Phantasmagoria	فانوس سحري لعرض ظلال وأشباح مخيفة

Picaresque Novels	قصص المتشردين وقطاع الطرق
Piece of the Show	شريك في إيراد الحفلة
Pinax (S)	لوح مصور يوضع بين عمودين (مفرد)
Pinakes (P)	ألواح مصورة (جمع)
Pirouette	وضع في الرقص يتكيء الجسم كله فيه على رجل واحدة
Pit	مكان الفرقة الموسيقية – الأماكن الخلفية الرخيصة
Pivotal character	الشخصية المحورية (الرئيسية)
Placebo	ترفيه شعبي – ويطلق على المسرح الشعبي وما شابهه
Places	عبارة يقولها مدير المسرح ليقف كل ممثل في مكانه قبل الستار
Placeur	حاجب يرشد المتفرجين إلى أماكنهم
Placeuse	حاجبة ترشد المتفرجين إلى أماكنهم
Plagiarism	الانتحال الأدبي – السطو على أعمال الغير الأدبية والفنية
Plagiarists	لصوص الأدب والفن
Plant	محمس (مطيباتي!) رجل تضعه الفرقة بين المتفرجين ليثير حماستهم بالثناء على الرواية ومدح المواقف والممثلين!
Platea	اسم المنصة في العصور الوسطى
Playbill	البرنامج المطبوع الأسبوعي للغرفة (نيويورك)
Play Doctor	أخصائي مراجعة المسرحيات وتهذيبها

Playing to the gas	قلة الجمهور قلة لا تغطي نفقات الحفلة
The Playing Audiences	الجمهور المتردد على المسارح ودور اللهو
Court Play	مسرحية للترفيه عن الحاشية
A Hilarious Play	مسرحية طافحة بالبشر
Radio Plays	مسرحية إذاعية
Movie Play	تمثيلية سينمائية
Playboys	الأغنياء الموسرون الذين يجلسون في الصفوف الأولى
Play Producer (stage manager = stage director)	مخرج مسرحي
Playwright = playwriter = dramatist = dramaturge	كاتب مسرحي
Playwriting = playmaking	التأليف المسرحي
Plot	عقدة الرواية
Poet	الشاعر (المؤلف المسرحي إذا كتب بالشعر)
Poetical Justice	العدالة الشاعرية (أي ختام الرواية يموت الشرير وانتصار الشخصية الخيرة)
Poetics	كتاب الشعر لأرسطو – كتاب الشعر لسكاليجر
Poetomachia	حرب الشعراء (بين جونسون – وبين دكرومارستون)
Point d'honneur	مسألة شرف (الواجب قبل كل شيء في الرواية "كورنيبي")
Point of Attack	نقطة الهجوم في بناء الرواية

Turning Point	نقطة التحول في الرواية
Polemicist	مجادل
Pong	يرتجل الكلام عندما ينسى النص (يكلفته!)
Position	موقف الممثل كما رسمه المخرج في الحركة
Posters	الديكورات والإطارات الخشبية التي تحمل إعلانات الفرقة
Pot Pourri	برنامج متنوعات
Powders	المساحيق
Hair Powder = Aluminum Powder Bronze Powder	مسحوق الألومنيوم أو البرونز لمكياج الشيب
Blendineg	مسحوق يستعمل أساساً للمكياج الجاف
Gold Powder	مسحوق ذهبي لإظهار الوجوه شابة متألقة
Liquid Powder	مسحوق سائل (يتخذ أساساً للمكياج الذي يصنع من السوائل والشحوم)
Prattle	يثرثر – يخرج عن الموضوع
Preparations	الاعدادات – التحضيرات
Presentation	العرض – تقديم المسرحية
Presentational	مسرحية بها إمكانيات تجعلها جيدة العرض (كالرمزيات وجودة رسم الشخصيات والجو الذي يبهر الأنفاس، إلخ ..)
The Premise	المقدمة المنطقية – الفكرة الأساسية التي تهدف إليها الرواية
The Press	الصحافة
Press Agent	نائب الفرقة في الدعاية الصحفية

Producer	مخرج مسرحي – منتج سينمائي
Production	الإخراج السينمائي
Professional	محترف
Professlonal Matinée	حفلة نهارية (مقصود بها التيسير على الممثلين المحترفين لكي يشهدوا الرواية
Program Playbill = printed folder	الإعلان اليدوي أو الكراسة اليدوية التي يوزعها الشباك وبها معلومات وصور عن الرؤية والممثلين ونبذة قصيرة.
Projector	جهاز للإضاءة
Proletarianism in drama	تناول شئون الطبقة العاملة في المسرحية
Prologos	مقدمة المسرحية عند اليونانيين
Prologue	مشهد مستقل عن المسرحية الأصلية وإن يكن مقدمة استهلال
Prompt	يلقن
Prompt book	نسخة الملقن
Prompt corner	الكمبوشة– ركن الملقن
Prompter	الملقن
Propaganda	الدعاية (الدعاوة)
Property money	نقود مسرحية (نقود لا تستعمل إلى في المسرحية (معدنية وورقية لرخصها)
Property room	مخزن الأثاث والأدوات المسرحية
Properties = props	الأدوات المسرحية الخفيفة (غير المناظر)
Proscenium	قديماً – مكان التمثيل فوق المنصة – المنصة

نفسها.
حديثاً – واجهة المنصة وعقدها من جهة الصالة

بطل الرواية	Protagonist
الجمهور – النظارة – المتفرجون	Public
جمهور القراء	The reading public
يستمر في النضال إلى نهايته	Put up the fight

"Q"

دجال	Quack
ندجيل (التمثيل الوضيع)	Quackery
مقامة لأربعين مغنياً	Quart - Quartette
حجم المجلدات الأولى من روايات شكسبير	Quarto
تمثيلية شبه تاريخية	Quasi - historical play
مخرج فاشل مخيب للآمال	Queer a manager's pitch
صف أو طابور الواقفين لشراء التذاكر	Queue
حفظ الممثل للدور بسرعة وبطريقة آلية	Quick study
حوار سريع	Quick dialogue
سفسطة – ثرثرة	Quidditive
تهكم – (تقليس) مثل سائر	Quip
هزلي – كثير النكت – يفيض بالتقليس والتأويز!)	Quizzical
اقتباس – عبارة مقتبسة.	Quotation
يقتبس – يستشهد بعبارة أو ببيت من الشعر	Quote

“R”

Radio	الراديو
Radio Writing	الكتابة للراديو
Raising the Dead	الخروج أمام الستار وإعلان البرنامج التالي للجمهور
At random	بلا تعب
examples culled at random	أمثلة مجموعة بلا تعب
Rant	الإلقاء بصوت جمهوري مبالغ فيه وبشكل درامي
Rant and rave	يهلوس (إذا نسى دوره) بكلام غير مفهوم
Rave	(الناقد التافه) يكيل الثناء جزافاً
Realism	المذهب الواقعي
Realist	كاتب واقعي
Reality	الواقع
Realistic Speech	اللغة الواقعية
Régie	الخطة العامة لإخراج الرواية
Régisseuir	نائب المخرج في الإشراف على الرواية
Rehearsal	تدريب على الرواية لإتقان الإلقاء
Relax	يرخي عضلاته – يسترخي
Relaxation	استرخاء
Relief	التفريج عن أعصاب المتفرجين
Repertory	مجموعة روايات الفرقة
Répétition Général	تدريب نهائي بالملابس والمناظر

Representational Plays	روايات استعراضية (بصرف النظر عن الموضوع)
Research	الفحص عن الرواية في تدريب نهائي قبل العرض
Resignation	استسلام
Resting Actor	ممثل بلا عمل (عاطل)
Resolution	قرار – حل الرواية – حل للموقف
Revamp	تجديد إخراج رواية أو مشهد
Reverse his decision	ينقض قراره
Revolving Stage	المنصة الدوارة (المتحركة)
Revue	حفلة موسيقية غنائية راقصة من مشاهد مختلفة
Rhythm	الإيقاع – الاتزان
Ricciolina	شخصية إضافية (كومبارس) في الملهاة المرتجلة
Ring down	يدقون جرس انتهاء الحفلة (قديماً) كالسلام الوطني اليوم
Ring down the Curtain	ينزل ستار الختام
Ring up	أمر برفع الستار الأول
Road people	فرقة جوالة
Road Apple	ممثل في فرقة جوالة
Road show	حفلة من فرقة جوالة
Roca	عربة المنصة الأسبانية (مثل عربة تسبس اليونانية)
Rococo	الإسراف في الزخرف المسرحي

Dry rouge	أحمر الخدود للمكياج
Lip rouge	أحمر الشفاه للمكياج
Moist rouge	أحمر الشفاه
Royalty	ثمن الرواية الممثلة المدفوع للمؤلف
Rube	ممثل إضافي (كومبارس) يمثل أحد المواطنين
Run	دورة التمثيل – أو عدد الحفلات التي مثلت فيها الرواية تمثيلاً متتابعاً
Runaway	امتداد المنصة بين المتفرجين في بعض الروايات

"S"

Saga	قصة بطولة ومآثر باهرة
Scene	منظر (مشهد)
Scenic adaptiveness	ملكة تكييف المناظر – القدرة على ذلك
Scenic inventiveness	ملكة ابتكار المناظر
The comic scenes were overdone	المشاهد المضحكة كان مبالغاً فيها
The obligatory scene	المشهد الإجباري
Set-scene	منظر (بسيط) مسرحي أو سينمائي (بالديكورات)
Scribber	كاتب ركيك
Script	نسخة مكتوبة من الرواية أو المشهد (وهي أختصار لكلمة**Manuscript**
Sea-scape	منظر بحري
Sermons	مواعظ

Setting	منظر مركب (بالديكورات)
Sidelight	شباك صغير جانبي
Silhouette	الخيال (ظل الشيء)
Sketch	مسودة – مختصر – مجمل – رسم تخطيطي – مشهد سافر
Sketch	يسود – يختصر – يجمل – يرسم رسماً تخطيطياً
Skit = sketch = a brie f lampoom	مشهد سافر محشو بالهجاء واللمز
Slap-dashing	يخبط خبط عشواء (بيدش)
Slap-stick	الفكاهة الخشنة
Slap-stick comedy	الملهاة الخشنة
The reliable slap-siick stuff	سقط الكلام المضمون نجاحه عند الجماهير
Snow	الدخول مجاناً – يدخل مجاناً
Soap box	منبر
Sock	اسم الملهاة قديماً
Sock	حفلة مكتفلة لا يجد فيها المتفرجون مكاناً للجلوس
Sock and buskin	الملهاة والمأساة (قديماً)
Solfa	يغني السلم غناءً صحيحاً
Solfaism	الغناء بالمقاطع
Solfaist	معلم هذا الفن
Solfeggi	علم الأصوات
Solfeggio Solmisation = solfaing	تمرين على نغمات السلم
Soliloquy	نجوى – حديث بين الإنسان ونفسه يصور حالته الداخلية

Song-and-dance man	منشد مسرحي (لا يمثل)
Sotie	ملهاة المغفلين (فرنسا القرن ١٥)
Soubrette	دور نسائي صغير في ملهاة
Sound-effects	جهاز المؤثرات الصوتية
Spectacula	الحفلات المسرحية الرومانية القديمة
Spectacular	مشهدي – متعلق بالمناظر – يستحق المشاهدة
Spectator	متفرج – مشاهد
Spectatress = spectatrix	متفرجة
Spectra	أطياف شمسية – أطياف الضوء محدثة ألوانها المعروفة (جمع)
Spectrum	طيف من هذه الأطياف (مفرد)
Spectral	طيفي – شبحي – يشبه الخيال أو الزول
Spectre (ghost)	شبح – طيف – زول
Spectrograph	آلة تصوير الأطياف
Spectro-photometeir	المصور الطيفي
Spectro-scope	المرقب الطيفي
Speech	خطبة – خطاب – كلام
Figures of speech	مجاز
Spirit	روح
Spirit-gum	صمغ كحولي للصق الباروكات والشوارب واللحى
Split-stage	المنصة المشطورة (ليظهر فوقها منظران)
Split week	العمل نصف أسبوع

Spontaneous	تلقائي – غير متكلف
Spot	دائرة ضوئية تقع على ممثل أو مكان مقصود
Spurious comedy	ملهاة زائفة
Learned Squibs	هجائيات ولمزات لوذعية
Stake (at)	معرض للخطر
Someone or something in the play at stake	شخص ما أو شيء ما في المسرحية معرض للخطر يكون منشأ للصراع
Stamina	التماسك – القوام الصلب
Standing room only	لا توجد إلا أماكن للوقوف فقط (تكتب على الشباك)
Stock Company (Provincial)	فرق تمثيلية إقليمية (تناوبية) أي يتناوب أفرادها تمثيل جميع الأدوار في جميع رواياتها ولا تتبع نظام النجوم (أي لا يحتكر بعض ممثليها أدواراً معينة بل جميع الأدوار – الهامة وغير الهامة – مشاع بينهم)
Stooge	الشخص الذي يتخذه المهرج مادة لتضحيكه
Stop the Show	أوقفوا العرض!
A feature story	قصة مسلية
Story telling	رواية القصص
Straight	دور – أو أداء طبيعي ليس فيه افتعال
Strike	يخلي المسرح من كل ما عليه
Striking the set	تغيير المنظر أو إزالته من المنصة
Strolling Players	ممثلون متنقلون (جولة) من مدينةإلى أخرى
Sturm and Drang	كتاب الشباب الألمان الذين نزعوا عن أنفسهم

	نير المذهب الكلاسي الفرنسي الحديث في القرن ١٨
Subversive Plays	مسرحيات مدمرة للأخلاق
Suggest	يوحي – وهو عكس يصرح
To name is to destruy, to suggest is to create	وهو مبد أمن مبادئ التأليف المسرحي الجيد، ويقصد به: أن التصريح مدمر للفن، والإيحاء يخلق الفن
Summer Theatre	المسرح الصيفي
Summer Try-out	مسرحية قديمة يعاد عرضها في المسرح الصيفي
Supernumerary	ممثل إضافي (كومبارس)
Support	الممثل أو الممثلون – الذين يمثلون ضد بطل الرواية أو ضد نجم الفرقة
Switch-boards	جهاز الإضاءة
Symbol	رمز
Symbolic	رمزي
Symbolism	المذهب الرمزي
Syncope	يحذف حرفاً أو أكثر من الكلمة
Syncopation	تأخير النبر في الموسيقى
Synthesis	الموضوع المركب

"T"

Tableau (**theat.**)	صورة حية لمشهد تمثيلي
Tag	آخر كلمة تلقي في المشهد أو الفصل أو

الرواية

الإذاعة المصورة – التليفزيون	Television Television
السلينيوم – أول مادة معدنية اكتشفت تختلف مقاومتها للتيار الكهربائي باختلاف كمية الضوء الواقع عليها، وبهذا كانت أساساً للتلفزة – أي نقل الصور بالكهرباء – ومكتشفها هو برزليوس الصيدلي السويد	Selenium
ينقل الصور بوسائل كهربائية	To transmit images by electric means
الأضواء والظلال	Lights and shadows
صور مرئية	Visual images
الرؤية بالبرق (التليغراف)	Seeing by telegraphy
شاشة الفلورسنت (التي تعكس صور التليفزيون)	Fluorescent Screen
مرقب الصور (الكهربي)	Inconscope
مرقب الصور المتحركة	Kinescope
يذيع بالتليفزيون	Telecast
يذيع بالراديو	(Broadcast)
الوحدة الزمنية – سرعة الأداء في الإلقاء أو الغناء أو الحوار أو الموسيقى	Tempo
وحدة الإيقاع	Tempo Rhythm
السرعة الكاملة (وهي السرعة المناسبة)	Full Tempo
يزيد في سرعة الإلقاء ... إلخ	To quicken the tempo of
التوتر (والمسرحية الضعيفة هي التي يضعف التوتر في جوها)	Tension
محنة – تجربة – امتحان	Test

Theme	مشروع – موضوع – خطة
Thesis	الدعوى (في المنطق)
Antithesis	نقيض الدعوى
Theorizings	مقولات – نظريات
Abstract theoriziags	مقولات أو نظريات عويصة
Timely Plays	تمثيليات المناسبات (مرهونة بوقتها)
Timely Subjects	موضوعات المناسبات (مرهونة بوقتها)
Not Timely	رواية لا مناسبة لها
The timeliness of a Play	مناسبة المسرحية
Tone	نغمة الصوت – لهجة – نسق الكلام – ينغم – يتصنع نغمة في الكلام
Tonality	صبغة الصوت – حالته
Tone down	يخفض الصوت – يرققه – يلطفه
Toneless	صوت لا طعم له – لا نغمة له – لا يستطيع أن تحكم ما هو
Tone colour	كيفية النغمة – (لونها)
Tone up	يقوي النغمة – يشدد الصوت (يرفعه ويملؤه)
To heighten the tone	يقوي النغمة (يرفعها)
The full tone	صوت بالنغمة الكاملة .. ويقصد بها النغمة المناسبة
Tragism	روح الفجيعة والمأساة
Try-out = open cold	تجربة الاختبار – صلاحية الرواية
Turn down	يرفض
The Manager will turn your play down	سيرفض مدير الفرقة – أو

	المخرج – روايتك
Types	نماذج – طرز (تيبات)
Type	ممثل طرز (تيب)
The Manager will type you	سيحدد لك المخرج أدوارك التي تصلح لها

"U"

Understudy	الممثل الاحتياطي للدور "الدوبلير" أو الذي يحل محل الغائب
Unify	يربط
The unifying force	قوة الربط (بين المنظر **Scene** والفعل **Action**)
Unity of opposites	وحدة الأضداد في الرواية
Upstaging	مشى أحد الممثلين متكلماً في مؤخرة المنصة (مما يضطر بقية الممثلين إلى إعطاء ظهورهم للجمهور)
Usher	حاجب – الذي يرشد المتفرجين إلى مقاعدهم)
= placeur	للرجل
= placeuse	للمرأة

"V"

Variety	الاسم الانجليزي الحديث للفودفيل (الهزلية)
Valentine (comic)	منظومة أو رسالة غرامية (هزلية)
Vehicle	مسرحية أو قصة صالحة للإخراج المسرحي
Verbose	هراء

Veritism	الأسلوب التمثيلي حسب مذهب ستانسلافسكي (وهو الأسلوب الصادق البعيد عن الافتعال والقوالب الآلية المحفوظة)
Vido	نقل صورة بصرية للجمهور (في التليفزيون)
Virtue	الفضيلة
Stern Stoic Virtues	الفضائل الرواقية الصارمة
Virtuoso	فنان ماهر – موسيقار عبقري
Visualized Action	الفعل الذي تحسمه الفكرة
Vocal Chords	الحبال الصوتية
Vocal Music	الموسيقى الغنائية

"W"

Wagon Stage =Platform	مسرح متنقل (منصة تحملها عربة ضخمة) وهو أشبه بالـ **Pageant** وعربة تسبس
Walk-on	ممثل الأدوار التافهة
Wardrobe	جميع ملابس وأدوات لبس الرواية
Wardrobe Mistress	الموظفة المسئولة عن هذه الملابس (وعن مظهر الممثلين قبل خروجهم إلى المنصة)
Wig	شعر مستعار – بروكة
Wigmaker	صانع الشعور المستعارة
Wing it	ممثل يضطر إلى تمثيل دور لا يحفظه فيتلقنه من فم الملقن
Wings	الأجنحة – الكواليس
Wiseacres	الأغبياء المتفلسفون
Wordplay	تورية – تلاعب بالألفاظ

Working area	الفضاء حول المنصة الذي يشتغل فيه العمال
Working drawings	رسوم المنظر التي تنفذ على المنصة
Working light	المصباح الكبير المدلى وسط المنصة لإجراء التدريب
Wow	إيراد ضخم جداً في حفلة واحدة
Wow	إجبار الجمهور على إبداء الاستحسان بصورة قوية

الفهرس